



## 저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

인류학석사학위논문

# 안티테제로서의 홍대인디:

홍대앞 인디음악씬의 형성과 분화

2017년 2월

서울대학교 대학원

인류학과 인류학 전공

김 휘 동



# 안티테제로서의 홍대인디:

홍대앞 인디음악씬의 형성과 분화

지도교수    황    익    주

이 논문을 인류학석사 학위논문으로 제출함.

2016년 10월

서울대학교 대학원

인류학과 인류학 전공

김    휘    동

김휘동의 인류학석사 학위논문을 인준함.

2016년 12월

위    원    장    \_\_\_\_\_ 권    숙    인



부위원장    \_\_\_\_\_ 황    익    주



위            원    \_\_\_\_\_ 채    수    홍





이 논문은 내산 인류학 장학금의 지원을 받아 연구되었음.



## 국문초록

본 민족지는 서울 번두리에 속하였던 홍대앞 이라는 공간에 장소성을 부여한 인디음악씬의 형성 및 변천 과정에서 드러난 다양한 층위의 대립구도와 ‘홍대인디’라는 언어 표상 아래 벌어지는 집단적 결합과 분열의 내용을 분석하고 해석해 보고자 하는 역사인류학적 시도이다. 술집들과 카페, 식당, 유흥 댄스클럽들과 크고 작은 공연장들로 분주한 홍대앞의 경관이 조그마한 예술인들의 마을 공동체에서 현재의 향락 소비문화의 메카가 되기까지에는 1990년대 라이브클럽에서 시작된 음악씬이 자리 잡고 있다. 2000년대 힙합, 일렉트로닉 음악위주의 댄스클럽의 등장과 더불어 홍대지역을 급속하게 상업화시킨 문화 산업 및 관광산업에 따른 젠트리피케이션의 맥락에서 사실상 라이브클럽 중심으로 형성되었던 인디음악씬은 그 역사가 20년이 채 되지 않음에도 불구하고 심각한 정체성의 동요를 맞이하였다. 거대자본의 개입을 포함하는 외부와의 갈등 속에서 인디음악씬의 다양한 주체들 사이에서는 다시금 이해관계의 충돌로 빚어진 불협화음에 따른 내부적 균열이 일어났으며, 현재 ‘인디’라는 언어표상 아래 홍대앞에서 벌어지고 있는 문화실천은 이질적인 입장의 대립으로 인해 분화되어 가고 있는 상황이다. 즉 인디음악씬의 다양한 주체들은 ‘인디음악씬의 보존 및 활성화를 향한 자생력 구축’을 공통적으로 추구하는 듯 보이지만, 생산 및 운영방식의 차이와 서로 다른 이해관계로 인해 생겨나는 내부적인 분열의 이면에는 더욱 근본적인 이념의 차이들이 존재하고 있다.

이들이 임대료 폭등과 향락소비문화로의 타락과 변질의 속에서도 홍대를 떠나지 않는 이유는 무엇인가? ‘인디’를 추구한다는 것의 의미는 무엇이며, 과연 무엇을 지켜내고자 소망하는가? 무엇이 변질되고 소멸하였으며, 무엇이 남아있는가? 이러한 질문들에 대한 답을 찾기 위해 본 연구는 홍대앞 인디음악씬을 구성하고 있는 다양한 주체들, 즉 클럽 운영자, 동네 주민, 음악가,



매니아 층의 관객 등의 회고담과 역사적 문헌자료를 토대로 ‘홍대 인디’의 형성과 분화를 그려낸다. 생산자/소비자, 주류/비주류라는 애매한 이분법적 구도를 넘나드는 수많은 층위의 집단들, 인디음악씬 내부에서도 서로 다른 이해관계 속에서 끊임없는 공모와 갈등지점을 만들어내는 다양한 주체의 복잡함을 읽어내고, 그 전체상을 그리는 작업을 함으로써 어느 한 집단의 이해관계에 치우치지 않고 홍대앞 인디음악씬이 만들어지고 유지되어 온 배경과 조건을 파악하고자 하는 것이다.

본 연구에서는 음악산업구조의 모순이나 소비자 및 수용자 층의 취향 변화, 혹은 자본의 침투, 젠트리피케이션 등 단편적인 외부 요인에 의해 인과론적으로 홍대앞 인디음악씬의 성격과 변화 내지 변질의 과정을 설명해 버리는 기존 ‘홍대 인디’ 관련 연구 패러다임의 한계를 지적한다. 이 글에서는 홍대앞 인디음악씬을 하나의 사회문화적 현상으로 이해하고 분석하기 위해 ‘홍대 인디’의 형성기 (1990년대 중반~후반), 전성기 (2000년대 초반~중반), 그리고 분화기 (2000년대 후반~현재)의 세 시기로의 구분을 통한 역사적 고찰의 방법을 택한다. 이러한 시기 구분이 한국 대중음악사에서 인디음악이 위치한 사회적 맥락, 홍대앞의 경관 및 성격, 그리고 인디씬 참여자들의 인구학적 측면 등에서 가장 뚜렷한 변화를 보여주고 있기 때문이다.

II장 형성기의 내용은 1990년대 홍대 지역을 다룬 학술논문들과 각종 신문 기사 및 역사적 문헌자료를 바탕으로 문민정부 출현 당시 한국사회의 맥락에서 ‘인디’가 홍대앞이라는 지역적 특성과 결합하여 ‘홍대 인디’가 만들어지는 과정을 다룬다. 이와 같은 정치적, 사회문화적 맥락에서 기존의 가족, 친족, 지연과 같은 연고를 기반으로 하는 촌락사회적 공동체와는 다른 성격의 도시적 공동체가 등장하게 되며, 홍대앞 인디음악씬은 그러한 취향과 라이프스타일을 공유하는 새로운 형태의 도시 공동체의 한 전형을 보여준다. 그러나 샌프란시스코나 시카고, 베를린, 런던 등의 음악씬과는 달리 홍대앞 인디음악씬의 경우 한국사회 특유의 매우 획일적인 음악 산업의 지배구조 하에서 탄생하고 지속되어 왔다는 점에 특수성이 있다. 음악의 다양성과 표현의 자유가 허락되지 않았던 한국 대중문화의 검열과 평준화의 구조 하에서 독립적인 음악의 공간을 구축해 나가는 것에서 이미 홍대앞 인디음악씬은 그

형성에서부터 정(正)에 해당하는 기존의 제도권적 질서를 지양하고 그에 반(反)하는 안티테제적인 성격을 가지고 있었음을 도출해낸다.

III장의 전성기는 2002년 월드컵을 전후로 하여 본격적으로 상업화가 진행되는 시기에, 클럽데이와 사운드데이를 포함한 클럽문화의 번성이 ‘홍대앞’을 청년문화의 메카로 만드는 과정을 다룬다. 연구자는 홍대앞 인디음악씬의 변화를 직접적으로 경험한 면담자들의 회고담을 중심으로 홍대앞 인디음악씬의 전성기를 그려낸다. 이들의 향수 섞인 기억 속에서 드러나는 홍대앞 인디음악씬의 이념형 (ideal type) 내지는 홍대앞이라는 도시공간이 가지고 있던 차별적인 의미와 가치관을 씌 구성원들의 관계적 특성과 그들이 전유하였던 공간적 특성에서 찾아낸다.

IV장 분화기에서는 한국사회 전반에서 나타난 음악소비 방식의 변화와 홍대앞 경관을 변질시켜버린 상업화의 그늘에서 존폐의 위기와 정체성의 동요를 맞닥뜨린 인디음악씬 주체들의 모습을 다루고 있다. 생존전략을 모색하는 과정에서 발생한 불협화음과 내부적 분열이 현재의 분화된 모습으로 이어지는 과정에서의 이념적 대립을 포착하기 위해 연구자는 홍대앞 음악씬의 실질적인 유형 분류 및 분석을 시도한다. 이를 통해 ‘홍대 인디’라는 동일한 언어표상의 이면에서 각기 다른 가치관과 이념을 가진 주체들이 동상이몽을 하고 있는 현재의 모습을 그려낸다.

V장 결론에서는 이상의 분석에 기초하여 ‘홍대 인디’를 테제-안티테제-진테제에 이르는 헤겔의 변증법의 도식으로 해석해낸다. 반대의 대상이 없이는 인디(독립)의 의미도, 실체도 있을 수가 없는, 즉 무엇으로부터의 독립을 시도하지만 그 존재조건과 의미는 절대적으로 의존적이며 상대적일 수밖에 없는 모순이 인디의 역동성이자 애초부터 대립구도의 전선에서 탄생한 ‘홍대 인디’의 본질이라는 점을 주장한다. 인디는 언제나 하나의 거울처럼 존재하는 안티테제였다. 그 존재방식은 물질적인 표현으로 자신을 규정짓는 것이 아니라, 그 틀을 거부하는 것, 즉 ‘그것이 아님’을 표방하는 부정(不定)의 수사에 의해서이다. 언제나 대립의 위치에서 주도적인 어떠한 힘에 대한 반응적 움직임으로, 부재(不在)의 기호이자 정신으로 존재해왔기 때문에 그 ‘위기’는 그것을 위협함과 동시에 그것을 존재하게 만드는 조건이 된다. 결국

홍대앞 인디음악씬의 존재양식은 그것이 ‘인디’로서 ‘씬’으로 존재케 하는 사회적 환경과 대중문화의 규격화와 자본의 힘이 결탁하는 실체를 읽어내는 인류학의 한 실험적 공간으로서 의미를 갖는다고 하겠다.

**주요어** : 홍대앞, 인디음악, 씬, 안티테제, 하위문화, 도시공동체, 클럽문화, 공간담론.

**학 번** : 2014-20228

# 목 차

<b>I. 서론</b>	<b>1</b>
1. 연구의 배경 및 목적	1
2. 선행 연구의 비판적 검토	6
3. 주요 개념과 이론적 논의	11
1) 하위문화 연구의 흐름과 한계	12
2) 인디문화와 인디씬	14
3) 인디의 개념	16
(1) 생산방식으로서의 ‘인디’	16
(2) 안티테제로서의 인디정신	18
4) 정당성과 진정성의 개념	19
4. 논문의 구성 및 연구방법과 대상	21
1) 논문의 구성	21
2) 연구방법 및 연구대상	22
 <b>II. 홍대앞 인디음악씬의 형성기: 1990년대 중~후반</b>	<b>25</b>
1. ‘홍대앞’의 지역적 범주와 역사적 맥락	26
2. 클럽 중심 인디음악씬의 형성	31
1) 홍대앞 인디음악씬의 등장 배경	31
2) 클럽씬의 등장	37
3. 안티테제로의 ‘홍대인디’의 탄생	41
 <b>III. 홍대앞 인디음악씬의 전성기: 2000년대 초~중반</b>	<b>44</b>
1. 홍대앞 인디음악씬의 변성과 확장	45
1) ‘황금시대’: 클럽데이와 사운드데이	45
2) 연행공간의 확장과 인디레이블의 질주	50

2	홍대앞 인디음악씬 구성원들이 기억하는 전성기 .....	55
1)	공간적 특성: 인디 구성원들의 공간 전유 .....	56
2)	관계적 특성: 공동체적 유대감과 참여적 소비 .....	59
3	평형과 전환점 .....	63
1)	‘적당한 상업화’: 외부자본과 미디어 노출의 완충기능 .....	63
2)	전성기의 막장: 상업화의 부작용과 인디음악씬의 분열 .....	66
IV.	홍대앞 인디음악씬의 분화기: 2000년대 후반~현재 .....	71
1.	‘홍대인디’라는 상품미학의 생산과 소비 .....	72
1)	팔리는 음악, ‘인디’라는 장르 .....	73
2)	오프라인에서 온라인으로: 음반시장 디지털화의 영향 .....	76
3)	인디음악의 소비형태와 소비자 양상의 변화 .....	81
4)	관광객 및 외부인들의 등장과 토박이들의 반응 .....	83
2.	홍대앞 인디음악씬의 분화 .....	88
1)	오늘날 홍대인디의 다양한 존재양상 .....	91
(1)	자립음악생산조합 .....	91
(2)	쌀롱 바다비 .....	94
(3)	제비다방 .....	101
(4)	클럽 빵 .....	104
2)	홍대앞 인디음악씬의 분화 분석 .....	107
V.	결론 : 영원한 안티테제로서의 ‘인디’ .....	116
	참고문헌.....	126
	Abstract .....	134

## 표 목 차

[표 I-1] 생산자·소비자들의 인식에 나타나는 ‘인디’의 진정성 척도·····	20
[표 I-2] 핵심 정보제공자들의 인적사항 ·····	23
[표 II-1] 홍대앞을 둘러싼 주요 사건들과 영향 ·····	29
[표 II-2] 1990년대 주요 라이브클럽 및 댄스클럽 현황 ·····	37
[표 III-1] 2000년대 이후 홍대앞 주요 라이브 공연 공간 ·····	50
[표 III-2] 한국의 인디레이블의 역사 ·····	52
[표 IV-1] 두리반 농성 개요 ·····	92
[표 IV-2] 홍대앞 인디음악씬의 분화 ·····	107

## 그 림 목 차

[그림 I-1] 생산·유통·소비로 본 인디의 정의 ·····	17
[그림 II-1] 2015년 현재 홍대앞의 지도와 클럽들 ·····	27
[그림 III-1] 1998-2010년 음반산업의 규모 ·····	54
[그림 IV-1] 음원의 월매출표와 분배양식 ·····	78
[그림 IV-2] 2012년 음원 정액제 반대 콘서트 포스터 ·····	79



# I. 서론

## 1. 연구의 목적 및 배경

1980년대 민주화 운동은 한국사회에서 문화 개념에 대한 재고 및 새로운 문화 장르의 출현을 촉발하는 계기가 되었다. 문화의 중심세력과 주변부의 구분이 모호해 지고, 그 이전에는 인정을 받지 못했던 민중 혹은 대중의 연행예술이 정치적 이념을 표현하는 수단으로 다양한 정치 모임의 참여자들에게 감정의 고양을 위한 수단으로서 개발되고 확산되었다 (김광역 1989; 채수홍 1991). 이 민중 혹은 대중 문화운동은 이전의 고급문화와 고급예술의 형식과 스타일 그리고 경계 지어진 실천의 공간을 넘어 열린 공간과 다양성 혹은 형식을 벗어나는 스타일의 확산으로 나아갔다. 그러므로 대중을 상대로 하고 대중이 참여하는 다양한 연행문화에 대한 연구는 사회와 문화의 해석을 위한 또 하나의 장르로서 유행하게 되었다 (송도영 1998; 권숙인 1998).

1990년대 홍대앞<sup>1)</sup> 인디음악씬(indie-music scene)<sup>2)</sup>의 등장 역시 새로운 문화 주체로서의 대중 내지 민중이 주목받기 시작했던 한국의 정치적, 사회문화적 상황을 그 배경으로 하고 있다. 특히 국가, 공권력 및 주류 미디어의 강력한 통제 속에서 지극히 획일화되어 규범과 제도를 벗어난 다양한 음악이 생산되고 공연될 수 있는 가능성 자체가 부재하였던 한국의 대중음악 세계에서 자신이 원하는 음악을 자유롭게 할 수 있고 또한 그것을 다른 사람들과 나눌 수 있는 새로운 가능성의 공간으로서 홍대앞 인디음악씬의 등장은 적어도 음악인들에게 있어서는 그전까지는 상상도 할 수 없었던 혁명적인 변화를 의미하였다 (이혜숙 외 2003; 이기형 2007; 안영라 2009; Epstein

---

1) 본 연구에서 다루고자 하는 홍대앞이라는 지역의 공간 범주는 행정적으로 서울시 마포구 서교동(326번지에서 411번지 일대), 창전동(5번지, 6번지, 436번지 일대), 상수동(64번지에서 318번지 일대), 동교동(162번지에서 189번지 일대)을 포괄하는 면적 13,272,123m<sup>2</sup> (415,000평)의 지역을 일컫는다 (마포구 2002:3).

2) ‘씬’이란 일상적인 흐름에서 벗어난 문화적 수행(performance)이나 소동 혹은 난장, 그리고 카니발이 일어나는 문화적인 생성의 공간을 의미하는 용어로 (Straw 1991) 본 연구에서 ‘씬’의 개념을 사용하는 이유에 대해서는 이 장의 3절, “주요 개념과 이론적 논의”에서 상세히 다루었다.



2015).<sup>3)</sup> 홍대앞에 가면 자유로운 음악적 표현이 가능하며, 또한 그러한 시도들을 인정해 주고 함께 나눌 수 있는 사람들이 있다는 소문은 새로이 등장한 PC 통신 등을 타고 급속하게 확산되었으며, 전국 각지에서 유사한 취향을 공유하는 사람들을 홍대앞으로 불러 모으게 된다. 그들에게 아직은 전국에서 유일한 인디음악씬이었던 홍대앞의 부상은 그간의 억압을 넘어 비로소 숨을 쉴 수 있는 공간이었다.

그 후 지난 20여 년간 홍대앞을 둘러싼 많은 변화가 나타났다. 매니아 층 위주의 작은 라이브클럽을 중심으로 형성되기 시작한 홍대지역은 1990년대 중반 홍대앞에 문을 연 「드럭」<sup>4)</sup>을 중심으로 급속하게 확산되면서 그 생산량, 종사인구, 유동 인구, 그리고 영향력에 있어서 한국에서 유일무이한 인디음악씬을 탄생시킨다. 초기에는 획일화된 대중문화에 반기를 들고 주류문화에 대한 반동과 저항, 그리고 다양성과 실험성을 중시하는 대항문화적인 성격이 짙었던 (안영라 2009: 290) 클럽 중심의 ‘홍대앞 인디음악씬’은 그 발생에서 확산과정에 이르기까지 끊임없는 사회적 낙인과 오명에 시달려 왔다. 홍대앞 인디음악씬의 주된 공간이었던 라이브클럽들이 공연장이기보다 유흥업소로 여겨졌으며, 일반인들의 인식에서 퇴폐업소인 나이트클럽, 댄스클럽, 라이브클럽의 차이가 명확하지 않았기 때문이었다.

뿐만 아니라 발생기점으로 간주되는 1995년에서 불과 7년도 채 되지 않은 2000년대 초기에 ‘홍대앞’에는 힙합과 일렉트로닉 음악의 댄스클럽<sup>5)</sup>이 큰 인

3) 1980년대 말 처음으로 한국에 온 이래 지난 25년간 한국의 대중음악, 특히 인디락에 대해 연구해 온 뉴질랜드의 인류학자 스티븐 엡스타인은 1980년대말 한국은 음악에 있어서는 불모지나 다름없었다고 한다. 라디오에서 끊임없이 흘러나오는 잔잔하고 무미건조한 한국 팝음악과 서양으로부터 수입된 소프트록 이외는 들을 것이 없었던 그러한 상황은 그 자신이 음악인인 엡스타인에게 거의 견디기 힘든 정도였다고 회상한다 (Epstein in Dunbar 2013).

4) 한국 펑크록(이른바 “조선펑크”)씬의 산실로 불리는 공연장. 크라잉 넷, 더 락 타이거즈 등이 이곳에서 출발하였다.

5) 댄스클럽은 테크노 음악인이나 DJ의 샘플링 된 음악에 맞추어 관객들이 춤을 추거나 음악을 즐기며 커뮤니티를 형성해 가는 공간이다. 댄스클럽의 시발점은 1992년 당시 DJ로 활약하던 영클이 ‘시티빗’이라는 레코드 가게를 오픈하면서부터이다. 이후 ‘발전소’라는 새로운 음악을 들려주는 최초의 댄스클럽이 생기게 되었는데 이 곳에서 다양한 음악을 들려주며 홍대를 음악의 메카로 성장시켰다. 영클이 95년 오픈한 ‘M.I.’라는 클럽에서는 국내에서 접할 수 없는 음악을 많이 들려주었던 덕분에 외국인, 유학생들이 많았으며 다양한 문화예술 계층이 모여들었다. 이를 기점으로 그들의 문화적 욕구를 충족시키는 본격적인 ‘댄스클럽’들이 하나둘씩 생겨나기 시작하였다. 이후 지속적으로 발전하여 국내 여러 지역에

기를 끌며 급격히 확산되었고, 그 그늘에 묻히게 된 라이브클럽 중심의 ‘홍대앞 인디음악씬’의 구성원들은 심각한 정체성의 동요와 존폐의 위기에 직면하게 되었다. 그러한 초기의 시련에도 불구하고 홍대앞은 20여년이 지난 오늘에 이르기 까지 한국 내 인디음악의 메카로서의 역사와 권위를 유지하고 있으며, 처음부터 인디음악씬의 주역이었던 토박이들과 새로이 유입되는 세력들, 그리고 흘러간 과거의 고객들과 새로운 고객들이 기억과 기대를 서로 엮으면서 다양한 변화의 모습을 연출하고 있다. 말하자면 홍대앞은 끊임없이 내적 분열과 변화를 겪으면서 하나의 상징적 의미를 가지게 된 것이다.

본 연구는 발생에서부터 현재에 이르기까지 20여년 정도의 역사를 가진 홍대앞 인디음악씬의 변천 과정을 민족지적 연구방법을 통하여 통시적으로 고찰해 보는 것을 목적으로 한다. 민족지 연구는 통상 현지조사에 기초하여 어느 특정 시점의 현상을 기술해 온 것이 대부분이다. 그러나 홍대앞 인디음악씬의 경우는 비록 20여년 정도의 짧은 역사를 가지고 있음에도 불구하고 그간 끊임없이 가해지는 외부에 압력에 대응하며 내부적 분화를 거쳐 오늘의 모습을 보이고 있다. 주된 외부의 압력은 홍대 인디가 미디어의 주목을 받게 되면서 나타나게 된 기성 음악산업계로부터의 포섭의 움직임과 수익성을 추구하는 외부 자본의 유입, 그리고 홍대지역의 관광화, 상업화와 더불어 나타나는 소위 젠트리피케이션의 효과 등이다. 지금까지 홍대앞 인디음악씬에 대한 연구는 주로 이러한 외부 압력의 결과로 야기되는 변질, 쇠퇴, 소멸 등의 시각으로 접근해 왔다. 아니면 홍대인디를 낭만화하여 그러한 위기로부터 구제하거나 보호해야 할 대상으로 부각시키는 접근이었다.

그러나 홍대앞 인디음악씬은 변화 속에서도 사라지지 않고 있으며, 그 구성과 내용이 달라지고 있을 뿐이라는 것이 본 연구의 기본 시각이다. 따라서 여기서 관심을 갖는 것은 홍대앞 인디음악씬의 변천사에서 드러난 다양한 층위의 대립구도들과 ‘홍대 인디’라는 언어 표상아래 벌어지는 집단적 결합과 분열의 내용은 무엇인가 하는 것이며, 이러한 문제들은 시간의 흐름 속에서 심층적으로 접근될 필요가 있다. 즉 홍대앞 인디음악씬은 내부자들에게

---

클럽이 존재하고 있지만, 현재 ‘홍대 지역의 클럽문화’가 가장 활성화되어 있다 (안영라 2009: 290-291).

어떠한 경험과 표현의 기회를 제공해 왔는가? 내부자들의 구성과 경험의 내용은 동일한 것인가? 변화하는 환경 속에서 참여자들 간에 어떠한 갈등과 의미의 경합이 일어나고 있으며, 그 과정에서 홍대인디의 의미는 어떻게 재정의 되고 분화되어 왔는가? 그리고 나아가 그러한 변화의 와중에서도 홍대앞 인디음악씬의 주역들이 이 지역을 떠나지 않고 있으며, 여전히 새로운 사람들이 모이고 유지되고 있는 이유는 무엇인가? 다시 말해 끊임없이 가해지는 다양한 압력에도 불구하고 20여년이 넘게 홍대앞 인디음악씬을 지탱해 온 힘은 무엇인가 등의 질문에 대답해 보고자 하는 것이다.

이 논문은 인디음악의 생산자이자 소비자로서 본 연구자가 오랜 기간 홍대앞을 다니며 축적해 왔던 인간관계와 그로부터 얻어진 다양한 정보에 기초하고 있다. 2000년대 중반 미국에서 미술대학을 다니던 필자는 방학 중 당시 한국에서 밴드 데뷔를 준비하던 한 재미교포 친구의 소개로 홍대 클럽을 처음 접하였다. 그 후 지난 10여 년간 클럽에서 연주하기도 하며 일종의 매니아의 한 명으로서 그 곳에서 음악활동을 하는 사람들과 밀접한 관계를 맺어 오던 중 ‘홍대앞’이라는 매우 독특한 도시공간의 변화에 관심을 갖게 되었다. 홍대앞이 떠오르기 이전에도 시카고의 재즈씬, 뉴올리언즈의 블루스씬, 런던의 펑크씬 등 유사한 현상들이 주목된 바 있으나 한국의 홍대앞의 경우는 그 생성과 변화의 속도가 매우 급속하다는 점이 주목되었다. 또한 다른 음악씬의 경우와 달리 홍대앞 음악씬의 경우 음악의 생산자, 소비자, 기타 매개자들이 서로 친밀하게 어우러지는 일종의 커뮤니티를 형성하고 있는 것이 매우 독특한 현상으로 보였다.

물론 최근 급속하게 진행되고 있는 젠트리피케이션의 과정에서 이주와 전치(displacement)가 늘어나면서 홍대앞 인디음악씬의 구성원들이 만들어 내던 그러한 공동체성에도 많은 변화가 나타나고 있는 것은 사실이지만 그럼에도 불구하고 씬 구성원들 간의 관계적 특성은 다른 곳에서는 유례를 찾아보기 어려운 현상으로 보였다. 예를 들어 시카고 재즈 음악인들이 신비주의를 채택하여 음악을 생산하고 연주하는 자신들을 특별한 존재인양 구별하고 자신들만의 내부세계를 신비화 하면서 관객을 경시하는 분위기를 만들어 내었던 반면 초기 홍대앞 인디음악씬의 주역들은 오히려 관객과 자신을 무엇인가

기존의 사회적 틀이나 기존의 변방 내지 경계에 위치한 존재로서 동일시함으로써 “함께 만드는 동료”의 친근감에 호소하는 밀접한 상호간의 관계를 형성하고 있었기 때문이다. 그러나 이 친밀성은 반드시 동질성이나 일치성을 의미하는 것은 아니었다. 그보다는 홍대앞이라는 넓고 열린 공간에 공존하면서 각각의 서로 다른 스타일과 자신들만의 영역을 따로 가지고 있었으며, 클럽마다 관객과 연주자들은 다른 곳과 구별되는 독특한 분위기와 체험을 연출하고 있었기 때문이다. 또한 시간이 지나면서 홍대앞 인디음악씬은 내부적으로 분화가 진행되었으며, 외부에 대하여 홍대앞이라는 장소가 가지는 의미와 내용도 끊임없이 변화하고 있는 것이 관찰되었다. 따라서 홍대앞이라는 공간의 장소적 특성과 변화의 측면을 추적하여 그 의미를 인류학적으로 읽어내 보고 싶은 생각을 갖게 되었다.

미국이나 영국, 독일 등 다른 지역에서 등장하였던 음악씬들과 달리 홍대앞 인디음악씬의 경우 음악의 생산자, 소비자, 기타 매개자들이 서로 친밀하게 어우러지는 일종의 커뮤니티를 형성하였다는 점이 특징이며, 그것이 또한 한국의 도시에서 급속히 진행된 젠트리피케이션 과정에서 와해되고 변질되고 있다는 점 등이 주목 된다. 이러한 구조와 변화의 역동성을 관찰하는 것은 일단 한국에서 도시화 전개에 한 부분을 이해하는 작업이 되며, 동시에 대중문화를 자본과 기술 그리고 시장원리의 결합에 의하여 실천되는 산업이라고 보는 편파적이고 제한된 접근을 벗어나서 사회에 대한 다양한 참여적 반응을 시도하는 과정이자 장(場)으로 이해하는데 중요한 단서를 제공한다. 다시 말해 그것은 생산자와 소비자의 시장원리에 의거한 거래가 아니라 씬을 구성하는 다층적인 연행자와 관객이 서로 어울려서 하나의 참여 공간을 연출하는 것이다. 본 연구의 목적은 이러한 홍대앞 인디음악씬의 발생과 변화과정의 특성, 그리고 홍대인디라는 언어적 표상 아래 벌어지는 다양한 층위의 대립과 통합 및 분열의 의미를 민족지적 연구를 통해 분석하려는 것이다.

## 2. 선행연구의 비판적 검토

홍대앞 음악씬은 한국에서 청년문화의 메카로서 나아가 한국 도시의 음악씬 중에서도 가장 규모가 크고 계속하여 확장되면서도, 지난 20여 년간 내부적으로 외부적으로 수많은 변화와 갈등을 겪어왔다는 점에서 그간 학계에서나 미디어에서 많은 주목을 받아 왔다. 그러나 홍대앞에 대한 관심은 주로 90년대 유행했던 펑크락의 이미지로 대변되는 ‘저항’적 성격에 관한 것이거나 아니면 보다 최근의 급격한 상업화에 따른 지역경관의 변화, 소비형태의 변화, 또는 부동산 폭등으로 힘들게 된 라이브클럽문화라는 틀 안에서 다루어졌다. 즉 대부분이 인디음악인들의 열악한 환경을 강조하거나 그들이 약자에 위치한 인디음악산업의 구조적인 문제점들을 지적하는 방식으로 진행되었다. 홍대앞 인디씬에 대한 또 하나의 주된 연구 갈래는 인디음악가들을 사회적 억압에 대항하는 저항의 주체로 그려내고, 나아가 ‘가난한 예술가’를 낭만화 하는 방식의 접근이었다. 그와 같은 연구들은 대부분이 홍대앞 인디음악씬의 어느 한 측면 내지 특징의 주체에 초점을 맞추고 있으며, 이 연구에서와 같이 홍대앞 인디음악씬을 한국 도시화의 역사적 맥락 속에서 나타난 사회문화적 현상으로 접근하고 이해하려는 시도는 부족하였다. 본 연구는 그러한 공백을 조금이나마 메꾸어 보고자 하는 시도이다.

국내에서 이루어진 홍대 음악씬에 관한 연구는 주로 2000년대 이후를 기점으로 발전한 ‘댄스클럽’(힙합과 일렉트로닉)을 중심으로 이루어진 경우가 대부분이다. ‘홍대앞 인디음악씬’에서의 클럽은 처음에는 댄스와 라이브로 구분되어 있지 않았으며, 음악적으로는 인디펜던트 락, 하드코어 랩/힙합, 언더그라운드 댄스라는 세 개의 축을 가지고 있었다(신현준 1998: 서문). 다시 말해 힙합과 일렉트로닉 음악 또한 다른 장르와 마찬가지로 ‘언더그라운드 문화’로 성장해 왔으며, 힙합과 일렉트로닉 음악에서도 인디정신을 찾을 수가 있었기 때문이다. 하지만 기존의 홍대 클럽 문화를 다룬 대부분의 논문들은 2000년대의 상업적인 성공과 클럽데이를 통한 대형 클럽의 성공사례들을 대상으로 하고 있다. 그러나 1990년대부터 홍대지역의 고유 ‘클럽문화’의 지형이었던 라이브클럽들이 사회적 변화와 홍대지역의 상업화, 관광화의 변화과

정을 거치면서 생존의 위기를 맞이하고, 타협, 공모, 분열하여 가는 과정에 주목한 연구는 거의 없으며, 언급되는 경우라도 매우 피상적인 현상 기술의 수준에 머물고 있다. 그럼에도 불구하고 이 연구들이 홍대 거리의 장소성이 갖는 문화론적 의의, 대형음반 기획사와 도시 정책이 개입하게 되는 역사적 맥락, 그리고 나아가 홍대인디라는 실천의 지형을 접근하는 방법들에 관해 다양한 논의점을 제공하고자 했다는 점에서 본 연구와 관련하여 다시 한 번 검토해 볼 필요가 있다.

1990년대 후반부에 모습을 갖추기 시작하였던 한국의 인디음악에 대한 인식과 평가는 기존 대중음악 시장을 장악하고 있는 일방적인 자본에 대한 저항이라는 것에 초점을 맞춰왔다(강현 1994, 2001; 김종휘 외 2000; 박준흠 1999; 신현준 2002). 한국 대중음악은 몇몇 대중성 높은 장르에만 편중되어 왔기 때문에 다양성을 잃어버렸으며 인디음악인들은 이러한 자본의 논리에 저항하여 음악적 실험과 자율성을 획득했다는 것이다(조일동 2005). 2000년대 후반에 걸쳐 출간된 연구물과 기사들 속에서도 인디는 인디음악이 생산되고 유통되는 자본에 대한 저항적인 ‘대안 시스템’이라는 규정을 벗어나지 못하며, ‘홍대앞 인디’에 대한 일방적인 경제적 접근만을 시도하는 추세이다. 홍대앞 인디음악씬의 형성과정에는 정치사회적인 맥락에서 바라보았을 때 그 획일적인 주류문화에 대한 대안을 주장하는 측면이 있었고, 그 스타일에 있어서 저항성이 있었던 것은 분명하나, ‘홍대앞’이라는 공간을 중심으로 형성되고 유지되었던 수많은 공동체들의 실천을 모두 ‘저항’이라고 성격을 규정할 수는 없다. 그러한 점에서 위의 연구들은 홍대앞 인디씬의 어느 한 측면을 이해하는데 도움이 되는 것은 분명하겠지만, 다른 한편 특성의 측면만을 강조함으로써 오히려 홍대앞 인디음악씬의 전체상을 이해하는데 방해가 되는 측면도 동시에 내포하고 있다고 생각된다.

홍대앞 인디씬과 관련된 연구의 또 한 갈래는 수용자 집단에 대한 관심이다. 인류학을 포함한 다양한 문화연구의 분야에서 이루어진 국내의 대중음악에 대한 관심은 주로 수용자 집단에 치중되어 왔다. 예를 들어 인류학자인 양재영(1994, 2001), 김현미(2003) 등의 연구는 각각 다른 방식으로 팬클럽 문화에 초점을 맞추어 열성적이고 일방적인 수용자 집단으로 볼 수 있는 팬

들 사이에서 생성되는 동질감이 발전하여 팬클럽이라는 집단이 생성되며, 그에 속하는 개인이 단순한 팬 이상의 집단으로 성장해 가는 과정에 집중한다. 반면 이동연(1999), 김현정·원용진(2002) 등은 수용자 집단이 공적인 영역으로 정치 집단화되는 모습을 통해 생산적 소비자로서의 가능성에 대하여 논하고 있으며, 이정엽(1999)은 취향을 공유하는 소비자들이 소비행위를 통해 능동적으로 문화 생산을 이루는 모습에 초점을 맞추고 있다. 그러나 이러한 연구들 역시 창조적인 소비자에서 생산자로 변모해가는 지점을 충분히 다루어 내었다고는 보기는 어렵다. 뿐만 아니라 앞서도 언급한 바와 같이 ‘수용자’, 또는 ‘소비자’라는 범주를 구분하여 홍대앞 인디음악씬의 다양한 주체들을 접근하는 것은 소비 이외의 역할, 다시 말해 홍대앞 인디음악씬 내부에서 벌어지는 다양한 공모와 경합에서 음악 및 공연의 생산자와 소비자나 기타의 주체들이 각각 어떠한 역할을 하게 되는가를 볼 수 없게 만드는 공통적 결함을 드러낸다. 즉 그들 간의 복잡한 관계 속에서 구축되고 재구축되어 가는 ‘홍대앞’이라는 장소의 의미를 추적해 내는데 있어서는 제한적인 접근이라 할 수 있다.

‘홍대 인디’라는 포괄적인 언어표상 아래 현재 벌어지고 있는 문화적 실천과 변화의 양상을 다루고 있는 이정엽(2010)의 분석은 문화경제의 개념을 통해 인디와 메이저 간 구별의 붕괴를 설명하고자 한다. 이 연구는 주류/비주류의 상하구도를 의미하였던 메이저/인디의 이분법적인 개념에서 벗어나 클럽의 발전이 주류적인 것과 이어지고, 텔레비전과 라디오에서의 음악프로그램들이 인디음악에 주목하게 되면서 인디음악인들의 작가성, 예술성, 창작성에 대한 보편적인 담론이 형성되며, 나아가 인디음악인의 방송출연을 통하여 인디와 대중가요의 벽이 점차 허물어져 가는 과정을 설명한다. 이러한 과정에서 대형 메이저 음반사들이 인디음악의 상품화 가능성을 목적으로 홍대로 몰려들어오게 되고, 이들 음반사의 개입을 통하여 홍대의 인디밴드 및 인디클럽과 대형 인디음반기획사와의 분화가 생겨난다고 한다. 인디음악을 <러브레터>, <페퍼민트>, <스케치북> 등의 대중적인 방송프로그램에서 소개하고, ‘대중음악상’ 등을 통해 예술적 정당성을 인정하고 권위를 부여하는 것은 하나의 포섭의 장치라 한다. 이러한 과정은 인디음악과 대중음악 사이의 간

격을 좁히고 일반 팬들 사이에 일종의 연대감이 형성될 수 있게 하는 효과가 있지만 동시에 인디음악인들과 클럽들의 반감을 불러일으켜 내부적 분화로 이어지게 되는 현상에 주목하였다.

이러한 관점은 홍대지역 부동산과 임대료의 비정상적인 상승과 상권의 폭력에 휘둘리는 소규모 클럽들이 주변부로 밀려나거나 문을 닫게 되는 현재의 맥락을 잘 짚어주고 있다. 또한 대형음반사들의 개입이 일부 실험적, 아마추어리즘의 미학적 지향을 가진 인디음악 스타일을 배제하거나 주변화시키게 되는 현상을 이해하는데도 도움을 준다. 나아가 저자는 최근의 설득력을 얻고 있는 인디-메이저의 협력과 공생적 성공의 가능성의 실체에는 메이저 음반사들의 포섭과 배제, 인디음악 생산양식에 대한 일방적인 폭력이 이루어지고 있다는 점을 조명함으로써 주류와 인디의 복합적인 관계를 보다 깊이 있게 이해하는데 기여하고 있다.

하나의 텍스트로서 클럽문화를 분석하고자 하였던 안영라(2009)는 음악, 춤, 패션을 중심으로 클러버들의 문화적 실천 양상을 살피고, 바르트의 주이상스(jouissance, 규범 밖에서 생기는 쾌락성)의 개념에 입각하여 클러버의 저항적 일탈행위에 주목하고 있다. 힙합음악의 과격한 춤과 일렉트로닉 음악의 반복적인 노이즈에서 나오는 트랜스 효과를 통해 클러버들은 저항적 요소를 내포한 일탈을 하며, 그러한 욕망적 문화실천은 그를 통해 얻어지는 승리감의 경험으로 인해 더 큰 사회적 변혁의 가능성까지 내포하게 된다고 주장하고 있다(안영라 2009:307). 하지만 그러한 주장에도 불구하고 안영라의 연구는 사회적 변혁이라는 거대한 변화까지 이어지는 구체적인 시도, 또는 다양한 주체의 조직화와 집단적 실천에 대한 부분을 짚어내지는 못하고 있다. ‘클러버’들의 춤과 패션을 일탈적 저항성으로 연결시키고, 그들의 유대감을 이러한 육체적 ‘쾌락성’으로 묶으려는 시도에서 홍대 클럽을 드나드는 수만 명의 사람들을 획일화된 형태로 획일화된 문화에 반대하는 존재들로 보는 모순적인 단일화가 나타나며, 정작 저자가 언급하는 홍대 클럽문화 심미학의 다양화와 스타일의 차별화 및 개성에 대한 그림은 그려지지 않는다는 점에서 아쉬움이 남는다.

반면 이기형(2007)의 연구는 문화연구 내의 현장연구에 대한 상대적인 무



관심을 비판적으로 지적하면서, 문화연구의 지형 속에서 홍대문화 혹은 특정 공간이나 집단을 중심으로 이루어지는 인디문화 현상에 대한 자료들이 매우 선택적이고 제한적이라는 문제의식으로부터 출발한다. 저자는 버밍엄 학파의 문화연구의 한계점으로 그에 내포되어 있는 방법론적 위험성을 지적하면서 홍대앞의 인디문화 및 클럽문화 또한 단일한 것으로 접근해서는 안 된다는 점을 강조하고 있다. 영국의 문화연구에서 하위문화 분석은 일반적으로 각 하위문화 간의 경계와 소속의식을 매우 명확하고 고정적인 것으로 규정하였고, 동시에 각 하위문화 조직들 간의 관계는 사회적으로, 혹은 잠재적으로 적대적인 것으로 간주하였으며, 이러한 일반화에서 저항적 태도의 형성과 그것의 진정성(authenticity)을 상당히, 그리고 때로는 전술적인 이유로 “의도적으로” 과대평가 했다고 지적하고 있다. 그의 이러한 지적은 인디문화 또는 하위문화의 ‘저항성’과 ‘탈주’를 낭만시하는 것에서 벗어나기를 권유하기 위한 목적에서인 것으로 보인다. 저항모델의 틀에 주로 의존하거나 “탈주적인 즐거움”에 천착하기 보다는, 새로운, 혹은 대안적인 사회성과 일상성의 추구를 감성을 중심으로 바라보아야 한다는 이기형의 주장은 일정한 설득력을 갖는다.

이와 같은 몇 가지 주목할 만한 장점에도 불구하고 위의 연구들은 공통적으로 생산구조 자체나 팬클럽을 통한 소비문화를 독립된 개체로 이해하는 한계점을 가지고 있다. 나아가, 음악인이나 클럽 운영자를 ‘생산자’로, 나머지 수용자를 ‘소비자’로 나누는 이분법은 인디음악씬이라는 시공간을 구성하는 일시적이고 비고정적인 관광객들이나 인디음악의 생산과 소비에 직접적으로 참여하지 않는 주변인들의 역할을 간과한다. 오버그라운드와 언더그라운드, 주류와 인디, 인디씬의 내부인과 외부인 등의 간편하면서도 그럴듯한 구분은 사실상 오류이자 인디음악씬을 구성하고 있는 다양한 주체들의 실천에 대한 왜곡된 이해를 초래할 수 있다. 이러한 오류는 사실상 연구대상의 설정과 연구 방법론에 기인하는 것으로 생각된다. 주류와 비주류라는 애매한 경계를 넘나드는 수많은 층위의 집단들, 그리고 인디씬 내부에서도 서로 다른 이해관계 속에서 끊임없는 공모와 갈등의 지점들을 만들어내는 다양한 주체들의 복잡함을 읽어내고 그 전체상을 그리는 작업이 필요한 이유는, 이

려한 복잡성을 이야기함으로써 어느 한 집단의 이해관계에 치우치지 않고 홍대앞 인디음악씬이 만들어지고 유지되어 온 배경과 조건들을 파악할 수 있기 때문이다.

인디음악씬을 이해하기 위해서는 인디씬을 구성하는 다양한 주체들에게 그것이 가지는 의미가 무엇인가를 살펴볼 필요가 있다. 본 연구는 음악 자체에 대한 생산과 소비를 떠나 이들이 일상적 관계맺음을 통해서 추구하는 유대감과 공동체성은 무엇인가, 또는 끊임없이 하위문화적 타자를 상징하고 구별짓기를 함으로써 확인하는 자아상은 무엇인가, 이들은 왜 열악한 환경 속에서도 ‘홍대앞’이라는 장소를 떠나지 않는가, 변한 것과 변하지 않은 것은 무엇인가를 알아봄으로써 대립과 갈등이 난무하는 홍대앞 인디음악씬이 가지는 사회문화적 함의를 도출해 보고자 한다. 이를 통해 기존연구들이 짚어 내지 못하였던 하나의 도시지역에서 음악씬이 형성되고, 시기별로 상이한 층위의 사회적 문제와 대면하는 과정에서 새롭게 만들어지는 사회적 범주나 관계에는 어떤 것들이 있으며, ‘인디’의 ‘사회적 위치지움’ (social positioning)은 어떠한 형태로 이루어지고 그 안에서 개인적, 집단적 정체성은 어떻게 인식되고 표현되는가를 밝혀 보려 한다.

### 3. 주요 개념과 이론적 논의

홍대앞 음악씬은 비교적 새로운 사회적 문화적 현상이기 때문에 이를 접근하기 위해서는 몇 가지 낯선 핵심적인 개념에 대한 이해가 필요하다. 그 중의 하나는 ‘인디씬’의 개념이다. 흔히 인디문화라는 단어를 사용하지만 이 논문에서는 인디씬이라는 용어를 사용하고자 한다. 그것은 두 가지의 문제의식에서 비롯된다. 첫 번째는 홍대앞의 현상을 하위문화라는 개념으로 설명하고자 하였을 때 ‘하위적인 것’이 과연 무엇인가 하는 점이 애매하다는 인식이며, 두 번째는 ‘문화’라는 틀의 폐쇄성과 고정성으로 인해 현상의 이해와 기술에 오히려 방해가 되는 측면이 있다고 생각되기 때문이다.

## 1) ‘하위문화’(subculture) 연구의 흐름과 한계

사회과학 분야에서 주류문화와는 독립적인 형태의 대안문화를 다루는 논의들은 20세기 초반 시카고학파의 도시사회학자들에 의해 이루어진 일부 사회집단의 범죄적 성향과 일탈성(deviance) 연구들에 그 뿌리를 두고 있다. 이러한 연구들의 논의는 ‘일탈적인 것으로 구분되는 집단들을 현대 도시의 사회문화적 맥락에서 바라보았을 때, 이들의 행위는 심리적인 결핍(psychological deficiency)의 결과물이 아닌, 지배적인 문화 규범에 대한 정상적인 대응’으로 보아야 한다는 입장이었다 (Frith 1984:40).

이러한 하위문화 이론의 모델은 영국 버밍엄 대학의 현대문화연구소(CCCS, Center for Contemporary Cultural Studies) 주도 하에 이루어진 하위문화 연구로 이어져 발전되었는데, 이는 주로 2차 대전 이후 영국사회의 계급 분화 맥락 속에서 사회적 약자에 위치해 있는 노동자 계급의 젊은이(youth)들이 ‘자연화되고 규범화된’ 부모문화의 지배적인 이데올로기로부터 저항적 집단 일탈을 시도하고 있다는 맥락에 기초하였다 (Hebdige 1979). 여기에서의 하위문화는 주류문화에 대한 반항적이고 일탈적인 하류층 계급의 문제로 인식되어 왔으며, 연구 대상의 인구학적 분포는 주로 청년집단으로, 하위문화의 연구는 대부분 ‘젊은이들의 문화’ (youth culture)라는 명제 하에 진행되어 왔다 (Bennet and Kahn-Harris 2004). 현재까지 기존 하위문화 이론과 분석틀에 대한 비판적 논의들은 CCCS의 하위문화이론을 중심으로 펼쳐졌으며 (ibid.) 이를 비판하는 후기하위문화학자(post-subculturalist)들은 기존 하위문화의 기호론적 분석틀이 (1) “스타일에 관한 담론을 사회적 배제에 따른 상징적인 대응으로 치부하여 적절한 텍스트에 도식적으로 끼워 맞추는 과정에서 문화 활동의 상상적이고 구체적인 맥락을 간과”하며(Stahl 2003), (2) ‘미디어’, ‘메인스트림’, 혹은 ‘대중적인’ 이라는 ‘하위문화적 타자’(Subcultural Other)를 인위적으로 상정함으로써 하위문화 자체의 내적 구성(internal construction)에서 개개인에게 부여된 역할들을 짚어내지 못하고 있고 (Thornton 1996, Grossberg 1994), (3) ‘계급’만이 유일한 결정요소가 되는 일직선상의 모델을 강조함으로써 연령, 젠더나 민족(ethnicity) 등의 다양한 요

소들을 간과함과 동시에 지역적으로 특수한 영역(territory)의 개념과 공간의 쟁탈(‘winning space’)의 문제로 한정되는 치명적 결점들이 있다(Stahl 2003)는 한계성들을 지적하고 있다.

반면 도시학에서 피셔(Fischer 1975)가 제시하는 ‘하위문화 이론’의 분석모델은 ‘일탈적’이라는 성격규정이나 ‘젊은이’라는 인위적인 인구분포에 국한되지 않는 더욱 포괄적인 의미에서의 ‘하위문화 집단’을 상정한다. 그가 주장하는 하위문화 이론은 도시 인구의 규모, 밀집성과 이질성이 비슷한 성격의 사람들을 만날 수 있는 것을 가능하게 하며, 그에 따라 동일한 관심사나 취향에 기반한 하위문화 집단들이 만들어지고 형성되어 유지될 수 있게 된다고 한다. 이와 같은 라이프스타일이나 취향으로 통일된 사람들이 하나의 지역을 중심으로 생기있는 하위문화집단으로 등장하게 되는 현상에 대해서는 그 후 많은 도시사회학자들이 주목하였다(Krupat, 1985:55). 본 연구는 이러한 맥락에서 ‘홍대앞’이라는 지역을 둘러싸고 나타나는 ‘인디’의 정의와 실천 방식의 양상들, 그리고 여기에서 나타나는 집합 의식, 즉 지향하는 라이프스타일의 성격과 ‘인디적인 것’의 진정성들을 이들의 말과 행동에서 찾아보고자 한다.

위에서 살펴 본 하위문화 이론은 본래 이데올로기적 대립구도에 기초하고 있는데, 이는 곧 하위문화를 지배적인 주류문화로 인해 자연화(naturalize)되고 규범화(normalize)된 이데올로기에 대한 헤게모니적 갈등구도 안으로 위치시키는 것이었다(Hebdige 1979:11-19). 하나의 하위문화 집단을 ‘저항의 주체’로 상정한 뒤 그들의 스타일을 기호론적으로 분석을 하는 것은 곧 하위문화 집단 내부 개개인의 역할 및 행위성을 간과함과 동시에 집단의 성격을 왜곡시켜버리는 위험성을 가지고 있다(Stahl 2003). 같은 맥락에서 홍대 클럽씬을 동질적인 하위문화(젊은이들의 문화)로 상정한다면, 그 안에서 다시금 주류가 되는 댄스클럽씬과 대치되는 라이브클럽의 인디씬은 어떤 식으로 명명해야 하는가에 대한 문제점이 생긴다. 또한 인디씬 내의 엇갈리는 여러 입장들을 명시하지 못하는 문제점에 부닥치게 된다. 예컨대 댄스클럽씬은 하위문화적이면서 동시에 주류적인 것으로 구분될 수 있다. 그렇다면 라이브클럽의 인디씬은 다시금 하위문화 속의 하위문화로 홍대경관을 지배하는 댄스클럽씬

에 저항하는 것으로 볼 것인가의 문제가 발생하게 된다. 이러한 현상이 곧 앞서 언급한 ‘주류’, ‘메인스트림’ ‘하위문화적 타자’를 인위적으로 상정하고 ‘지배’와 ‘저항’이라는 이분법적인 대립구도에 기초해 설명하고자 하는 하위 문화연구의 치명적 한계점이다. 문제는 1990년대부터 이루어진 국내 문화연구의 동향도 이와 같은 패러다임을 그대로 따르고 있다는 것이다. 따라서 본 연구에서는 주류-하위문화의 수직적인 구도에서 벗어나 하부적으로 다시금 세분화되는 입장들의 차이와 그들의 행위 및 인식에 초점을 맞추고자 한다.

## 2) 인디문화와 인디씬

인디씬의 개념이 유용하다는 점을 주장하기 위하여 두 번째로 고려해 보고자 하는 바는 ‘문화’라는 틀의 폐쇄성과 고정성에 관한 것이다. 그것은 다시 말해 ‘문화’라는 개념용어를 사용함으로써 짊어낼 수 없는 지점들에 대한 문제이다. 본 연구는 ‘문화집단’ 설정 짓기란 인류학이 사회학에서 분리되는 지점에서 부각시키고자 하였던 ‘문화적’ 요인들을 강조하는 습관에서 비롯된 잘못된 분석의 틀이며, “하위문화의 차별적이고 일탈적인 행위를 평균화(normalize)하여 다루고자 하는 것은 ‘하위문화’라는 라벨 붙이기(labelling)의 폐해”(Becker 1963)라는 입장을 취한다. 즉 ‘하위문화’(또는 ‘젊은이들의 문화’)라는 분류는 하나의 집단을 지역, 연령대, 계급 등의 구분법에 입각한 폐쇄적이고 고정적인 ‘사회’로 상정한다. 인류학에서의 ‘문화’는 ‘사회의 일원으로서 사상, 의상, 언어, 종교, 의례, 법이나 도덕 등의 규범, 가치관과 같은 것들을 포괄하는 복합적인 총체’라는 에드워드 타일러의 고전적 정의에 기초한다. 여기에서의 문제점은 위의 정의에서 언급되는 ‘사회의 일원으로서’(as a member of society)라는 것, 즉 ‘문화’는 한 ‘사회’의 일원(member)에서 나타난다는 설명이다. 이는 바꾸어 말하면, 하나의 ‘사회’는 그것의 ‘문화’를 가지고 있는 일원들로 구성되어 있는 것인데, 그렇다면 ‘문화’를 소유하는 일원들의 멤버십은 어떤 기준으로 정의되는가라는 문제가 발생한다.

이러한 개념은 폐쇄적이고 고립된 원시 부족사회라던가, 국경이나 국적으로 명백한 구분이 있는 대상들을 연구할 때는 문제가 되지 않을 수 있지만,

본 연구에서처럼 거주자, 사업자, 관광객, 예술가 및 활동가 등 ‘홍대앞’이라는 지역을 넘나드는 다양한 사람들로 이루어진 집단에서는 한 ‘사회의 일원’으로서 멤버십을 가진 ‘내부인’과 ‘외부인’의 경계를 지을 수 있는 명백한 기준이 존재하지 않는다. 나아가 인디음악씬의 ‘내부인’으로 구분지을 수 있는 구성원들조차 인디의 개념과 정체성, 정당성에 대한 의견의 차이를 보이고 종종 대립하기도 한다. ‘홍대지역의 인디문화’라 명명하는 순간 홍대 지역 인디씬은 핵심적인 생산자와 소비자 외에 그 주변부에 위치하는 관광객, 미디어 등의 요소들을 ‘외부적인 것’으로 구별함과 동시에, 마치 ‘홍대인디문화’라는 하나의 동질한 성격을 가진 고정적인 실재가 되어, 홍대앞이라는 인디의 퍼지(fuzzy)한 경계의 다공성(porousness)과 이 경관을 구성하는 인구의 유동성을 말할 수 없게 되는 것이다.

이와 같은 맥락에서 본 연구는 ‘하위문화’의 대안적인 개념으로서 ‘씬’이라는 개념을 사용하고자 한다. Scene은 윌 스트로(1991)가 몬트리올의 음악 생산의 공간의 예를 들며 제시한 개념으로, 영어의 용례에서 씬이란 용어는 “일을 벌이다” 혹은 “무언가 소동을 일으키다” (making a scene)라는 뜻을 담고 있다. 즉 씬이라는 단어는 일상적인 흐름에서 벗어난 문화적 수행(performance)이나 소동 혹은 난장, 그리고 카니발이 일어나는 문화적인 생성의 공간을 의미하는 용어로 일단 설정되고 활용될 수 있다. 동시에 씬의 개념은 특정 지리적인 단위인 지역성(locality)을 달한 개념으로 보기보다는 열린 경계성(porous boundary)’(Straw 1991)을 부여한다. 즉 스트로는 몬트리올이라는 특정지역에 내재하는 지역적이고 문화적인 전통을 계승하는 음악의 평면적인 이미지 대신에, 앵글로 색슨의 문화와 퀘벡의 문화와 감성이, 외부에서 유입되는 미국의 상업적인 록 문화와 몬트리올 지역에 뿌리를 둔 자생적이거나 반자율적인 음악인들의 인디록 문화가 음악적으로 만나면서 충돌하고 혼합되는 동태적인 교차로로서 몬트리올 음악씬의 혼성성과 복합성을 조명하고자 하였다(ibid.).

이러한 의미에서 연구자는 대상을 접근함에 ‘홍대앞 인디문화’ 대신 ‘인디 씬’의 개념을 사용한다. 이러한 접근방식은 현재 세부적으로 분화되고 있는 홍대앞 인디음악씬의 이질성의 맥락을 이해하고, ‘인디’를 둘러싼 담론들이

생성되는 다양한 사람들과 미디어, 상품의 복합적인 관계를 조명하는데 유용할 것으로 판단된다. 인디씬의 복합성, 즉 ‘홍대앞 인디음악씬’이라는 장소의 복잡한 현실세계를 그려내는 작업을 거쳐야만 홍대앞 인디씬이 ‘쇠퇴’하거나 ‘변질’이 된 것이 아니라, 그 미완성인 상태 자체가 안티테제로서 그 존재의 의미를 가지는 ‘인디’의 모순적인 존재조건이라는 것을 설명할 수 있다. 또한 이질적인 요소들이 지배적 상업화와 그에 대한 저항이라는 수직관계가 아닌 독립적인 형태로 공존하는 ‘홍대앞’이라는 지역을 다양한 측면에서 접근하는데 있어서 가장 적합하다는 것이 본 연구 방법의 기본적인 시각이다.

### 3) 인디의 개념

‘인디’의 개념은 매우 다중적이고 유동적인 까닭에 명확한 정의를 내리기 어렵다. 실제로 ‘인디’라는 단어의 의미를 두고 벌어지는 다양한 의미경합을 살펴보면 이것이 단순한 생산방식이 아닌, 정신이나 태도, 또는 상품화 과정에서 스타일 또는 장르인 것처럼 치부되는 경우도 있다. ‘인디’의 어원인 독립(independent)이라는 개념은 그것이 ‘무엇으로부터의 독립인가’라는 질문으로 시작되어야 할 것이다. 본 절에서는 ‘인디’의 개념을 인디의 생산방식과 안티테제로서의 인디 정신이라는 두 가지 측면에서 정리하고, ‘홍대인디’라는 명제가 가지는 의미에 대해서 설명할 것이다.

#### (1) 생산방식으로서의 ‘인디’

한국 대중음악산업의 구조는 생산단계- 유통단계- 소비단계 라는 필수적인 역할과 기능에 의해 일반적으로 다음과 같은 과정을 거친다 (아래 [그림 I-1] 참조). 생산(producing) 단계는 창작, 녹음(recording) 및 녹음 매체로의 임가공(manufacturing) 단계를 포함한다. 창작 단계는 제작사가 가수를 발굴하고 프로듀서, 작곡가, 연주자 등과 계약을 체결하는 단계라 할 수 있다. 녹음 및 녹음 매체로의 임가공은 녹음을 거친 음원을 기존 유형의 음반이나 디지털 형태의 무형 매체로 제작하는 단계를 말한다. ‘인디음악’이란 이러한 생산 단계부터 소비자에게 전달이 되는 단계까지 상업적인 거대 자본과 유통 시

시스템으로부터 독립된 음악을 말한다. 이는 음반에 대한 기획-제작-유통-홍보에 이르는 대부분의 과정을 음악인이 스스로 해냄으로써 (D.I.Y., Do It Yourself) 자본에 의해 움직이는 주류 음악계와는 달리 그 표현방식에 있어서 검열을 거치거나, 제재나 간섭을 받지 않는데, 이 점이 ‘인디’의 본질 내지는 진정성에 대한 척도를 만들어내기도 한다. 그리고 ‘인디’라는 개념의 복잡성은 바로 이 지점에서 나온다. 즉, 창작에서 소비자에게 전달되기까지 독립적인 생산체계를 거치면 ‘인디’이고, 그렇지 않으면 ‘인디’가 아닌 것이라면 ‘인디’의 개념은 매우 단순한 것이 되지만, 애초에 독립적인 생산을 하는 이유와 목적이 ‘인디’의 차별적인 의미를 부여하기 때문이다.

[그림 I-1] 생산, 유통, 소비로 본 인디의 정의 (한국콘텐츠진흥원 2015)



이와 관련하여 강조되어야 할 것은 홍대의 인디클럽이나 음악인들이 모두 상업적인 성공자체에 대한 반감을 가지고 있는 것이 아니라는 점이다. 하나의 음악이 더 많은 대중들의 지지를 받고 상업적으로 성공을 거두는 것은 ‘인디’의 규범에 어긋나는 현상이 아니다. 인디가 상업화에 대해 가지고 있는 혐오감은 대량생산과 유통에 자체에 대한 반감보다는, 그들과의 계약관계로부터 나타나는 음악적 생산 활동에 대한 개입이다. 그런 점에서 ‘자신이 만드는 것이 대중의 인기를 얻는 것’과 ‘대중의 인기를 얻기 위해 만드는 것’의 차이가 곧 인디음악과 대중가요의 생산과정에서의 근본적인 차이라 볼



수 있다.

## (2) 안티테제로서의 인디정신, 무엇으로부터의 독립인가?

인디에 대한 이해는 인디라는 것이 무엇으로부터의 독립을 추구하는 것이며, ‘인디’를 지향하는 자들의 목적지는 어디인가 하는 질문에서 시작해야 한다. ‘인디’의 의미가 ‘주류시장’으로부터의 독립이라고 한다면, 한국 대중음악에서의 ‘인디’는 젊은 아이돌 가수나 그룹들을 중심으로 만들어지는 대형 엔터테인먼트 기획사들의 생산방식이나 상품미학의 반대편에 위치하는 것이라 볼 수 있다. 아이돌 그룹보다는 밴드음악이, 즉 녹음된 음악에 맞추어 춤을 추고 인기가요 히트곡들을 만들어내는 작사, 작곡가들이 써준 노래를 연습해서 부르기보다는 자신이 만든 음악을 직접 연주하고 노래하는 것, 화장이나 의상을 통한 연출로 완벽을 추구하는 것보다는 수수하거나 자연스러움, 아마추어리즘이 강조되며, 그런 의미에서 ‘홍대앞 인디음악씬’은 텔레비전 밖의 진짜 음악의 세상이란 곳을 상상하게 만들어주었다.

그러나 실제로 ‘인디’의 정의나 구분은 그리 간단하지가 않은 복잡한 스펙트럼을 가지고 있다. 한편으로는 음악을 자신의 색깔대로 자유롭게 표현하기 위하여 주류의 획일화된 취향이나 검열로부터 벗어나 독립된 장을 스스로 개척한다는 적극적인 의미가 있는 반면, 그 반대편에는 주류로 올라가기 위한 하나의 디딤돌로서 메이저에서는 자신의 음악을 할 수 없어 그에 대한 대안으로 인디음악씬을 하나의 시장으로 이용하는 경우가 있기 때문이다. 후자의 궁극적인 목표는 인디씬을 벗어나 주류로 가는 것이다. 그러므로 동시에 인디씬 안에 있으면서도 이 둘의 가치관, 이념, 스타일과 태도는 양극으로 구분된다. 전자의 극단적인 사례는 운동권의 민중가요 음악인들 같은 것으로 이는 단순히 주류로부터 자유로운 시장에서 활동을 하는 것을 넘어, 주류에 대한 반감과 정치적인 성향을 가장 짙게 가지고 있다. 홍대앞 ‘두리반 농성’에서 결성된 자립음악생산자조합(현재 자립음악생산조합)은 이러한 저항문화적인 성격이 가장 짙은 경우로 볼 수 있다(IV장의 논의 참조). 반면 다른 반대편의 극에는 이러한 ‘인디 정신’과는 무관한, 인디씬을 자신이 거쳐 가는 하나의 준비단계, 다시 말해 자본이나 인지도, 실력이 부족하거나 다른

외부 환경적인 요인이 아직 뒷받침이 되지 않아 일시적으로 인디씬을 이용하는 것이 있다. 2000년대 후반부터 흔히 텔레비전에 나오는 ‘홍대를 거쳐 간’ 인디밴드들 중 상당수가 이에 해당한다고 볼 수 있으며, 이들은 메이저로 뜨는 순간 홍대와 무관한 자가 되는 것이다. 이런 경우는 인디가 성공하면 인디가 아니게 되는 모순을 안고 있다고 볼 수 있다.

그러나 인디의 정의나 정체성에서 주류와의 관계가 항상 절대적인 기준으로 작용하는 것은 아니었다. 실제로 초창기 홍대앞 인디씬의 구성원들은 상업적이거나 대중지향적인 음악을 하는 사람들이 홍대를 무대로 삼는 것을 처음부터 문제 삼지는 않았다. 오히려 대중의 취향을 잘 이해하고 성공을 거두는 밴드들에 대해 ‘인디를 알리는 존재’로 예찬하기도 하였다. 예를 들어 1996년 「드럭」에서 발매한 컴필레이션(compilation) 앨범 ‘아워네이션 1집’에 수록되었던 드럭레코드 소속 밴드였던 크라잉넛의 ‘말달리자’는 홍대 인디음악씬을 알린 것으로 긍정적으로 받아들여졌다. 진정한 인디성을 주장하는 담론들이 등장하는 것은 인디의 상업화가 급속하게 진행되어 인디의 정체성을 위협하는 현상이 대두한 이후의 일이다. 이에 대해서는 뒤의 III장에서 상세히 논의할 것이다.

#### 4) 정당성과 진정성의 개념

이 논문에서 다루고 있는 또 다른 핵심 개념으로 정당성(legitimacy)과 진정성(authenticity)이 있다. 사회과학에서 사용되는 ‘정당성’의 개념은 ‘대중을 지배하는 권력의 타당성 (validity)’을 의미하는 정치사회학의 논의로 거슬러 올라간다. 베버에 의하면 하나의 이념이 시행되기 위해서는 그것의 필요성이 ‘합리적인 것’으로 받아들여져야 한다 (Roth and Wittich 1978). 또한 정당성은 사회 내의 도덕적 요소와 관련이 있는 것으로 한 집단에 속하는 개인이 공유하는 사고와 행위의 집합적 양식에서 찾을 수 있다. 즉, 정당성은 사람들이 어느 장소에서 어떠한 행위를 하는 데에 있어서, 어떤 합리적이고, 도덕적 가치로 그 장소에서 시간과 자원을 소비하느냐의 문제를 말하는 것으로 이해될 수 있다. 이러한 맥락에서 본 연구가 보고자 하는 것은 홍대앞 지

역의 젠트리피케이션과 ‘인디’의 상업화에 반대하는 인디씬 구성원들의 태도와 실천에서 나타나는 그들만의 정체성이다. 홍대앞의 상업화와 갈등구도에 위치한 인디씬의 저항적인 태도, 그것을 동정하거나 혹은 비난하는 사람들의 의식 속에 자리 잡고 있는, ‘홍대인디씬은 이래야 한다’는 정당성 주장의 맥락을 살펴보고자 하는 것이다.

한편 ‘진정성’은 일련의 실천과 경험에 있어서 그것이 그 ‘본래’의 이념에 가까운 것인가에 대한 정도(degree)의 판단이다. 머글톤(Muggleton 2000)은 “하위문화적 가치와 이념의 종착점은 바로 ‘스타일’의 구축이다”라고 한다. 여기에서의 스타일은 외모, 말투나 태도 등을 통한 자기표현(self-expression)에서 나오기도 하며(ibid.), 자신과 구별되는 다른 집단을 타자화 시키는 과정에서 자신의 정체성을 확인하고 표출하는 과정에서도 나타난다(Thornton, 1996). 한편 관객(spectator)의 입장에서는 ‘진정성’이 하나의 경험의 대상이 되기도 하는데, 여기서의 진정성은 실제 그 자체의 반영이기보다 관객의 요구에 부응하여 진행되는 진정성일 가능성도 있다. 사회제도와 구조를 전면부와 후면부로 나누어 개인의 표상을 사회적 연행의 일부로 설명한 고프만(Goffman 1959)의 논의를 빌어, ‘무대화된 진정성’(staged authenticity)이라는 개념을 소개하고 있는 맥커널은 관(광)객에게 진짜라고 보여 지는 것이 사실은 실제의 구조에 바탕을 둔 하나의 연행일수도 있다는 점을 지적한다(MacCannell, 1976: 92-96). 따라서 진정성의 논의에는 이러한 다층적 측면이 고려되어야 할 것이다.

[표 I-1] 생산자, 소비자들의 인식에 나타나는 ‘인디’의 진정성 척도

	진정한 인디음악의 실천	상업화· 대중화된 음악
지향점	언더그라운드 지향	오버그라운드 지향
장르	실험적, 예술적, 다양한 장르	대중성 지향, ‘팔리는 음악’
팬덤의 성격	매니아 중심의 팬덤	스타-팬
생산 및 유통의 방식	생산-유통-소비의 철저한 D.I.Y.	전문화 된 생산 및 유통
대상, ‘소비자’	소수자 문화	대중문화
추구하는 목표	홍대 인디씬 구축, 보존, 발전	개인적 성공, 명성

위의 [표 I-1]은 인디씬 구성원들의 다양한 자기인식과 타자화의 스펙트럼

을 보여 준다. 즉 양편의 기준들을 척도로 하여 자신 및 다른 사람의 음악 및 활동의 ‘진정성’ 정도를 평가하는 것이다. 스펙트럼의 각기 다른 지점에 속하던 음악활동가들은 홍대앞이 형성되던 초기와 같이 함께 공존하며 서로 돕기도 하지만 소위 홍대 인디가 주류 미디어의 주목을 받고 산업화되는 과정에서 서로 다른 길을 걷게 되면서 분화가 진행되고 궁극에 가서는 이념적으로 서로 대척점에 위치하게 되는 현상이 전개 된다. 본 연구에서는 그러한 현상에 대한 각기 다른 주체의 이해와 평가를 통하여 기술해 봄으로써 ‘진정성’ 개념이 내포하고 있는 가변적 성격을 포착해 볼 것이다.

## 4. 논문의 구성 및 연구방법과 대상

### 1) 논문의 구성

본 논문은 1990년대 이후 오늘에 이르는 20~25년 정도의 시간에 홍대앞 인디씬이 겪어 온 복합적이고 다이내믹한 변화의 과정을 그 안에 실질적으로 참여해 온 경험자들의 관점에서 통시적으로 면밀하게 관찰하고 분석하는 민족지적 작업이다. 그렇게 함으로써 비로소 기존 연구에서와 같이 음악산업 구조의 모순이나 소비자/수용자 층의 변화, 혹은 자본의 침투, 젠트리피케이션 등 단편적인 외부 요인에 의해 인과론적으로 홍대앞 인디씬의 성격과 변화 내지 변질의 과정을 설명해 버리는 한계를 극복하고, 나아가 한국의 독특한 정치사회적, 문화적 상황을 총체적으로 보여주는 현상의 하나로 홍대앞 인디씬을 이해하고 분석하는 작업이 가능해지기 때문이다.

이를 위하여 본 논문은 서론과 결론 외에 홍대앞 인디음악씬의 변천과정을 시기별로 다루는 3개의 장으로 구성하였다. 그것은 ‘홍대인디’를 형성기(1990년대 중반~후반), 전성기(2000년대 초반~중반)와 분화기(2000년대 후반~현재)로 구분하는 것이 한국 대중음악사에서 인디음악이 처한 사회적 맥락, 홍대앞의 경관 및 성격, 그리고 인디씬 참여자들의 인구학적 측면 등에서 가장 뚜렷한 변화를 보여준다고 판단하기 때문이다. II장 형성기의 내용은

1990년대 홍대 지역을 다룬 학술논문들과 각종 신문기사 및 역사적 문헌자료를 바탕으로 문민정부 출현 당시의 한국사회의 맥락에서 ‘인디’가 홍대앞이라는 지역적 특성과 결합하여 ‘홍대인디’가 만들어지는 과정을 다룬다. III장의 전성기는 2002년 월드컵 전후로 본격적인 상업화가 진행되는 시기에, 클럽데이와 사운드데이를 포함한 클럽문화의 변성이 ‘홍대앞’을 청년문화의 메카로 만드는 과정을 다룬다. 핵심 연구대상자들(아래 [표 I-2])의 연령대나 활동기간에서도 나타나듯이, 연구자는 문헌자료에 의존하기보다는 면담자들의 생애사적 구술사와 경험, 기억을 토대로 다양한 관점과 목소리를 드러내면서 홍대앞 인디음악씬의 변성과 분열로 이어지기까지의 분위기 및 공간적, 관계적 특성에 집중한다.

본문의 마지막 장인 IV장 분화기에서는 한국사회 전반에서 나타난 음악소비 방식의 변화와 ‘인디’라는 상품미학이 유행하게 되는 방식, 그리고 이러한 변화가 관광화, 상업화의 극에 다달아 있는 홍대 공간에서 어떠한 양상으로 나타나는지에 집중한다. ‘홍대’라는 곳의 장소적인 의미와 위상에 대한 인식의 변화, 그리고 그러한 변화와 더불어 소비자와 토박이의 관계 속에서 ‘홍대인디’가 존재하는 방식을 모색해 나가고 있는 양상을 묘사하고 있다. V장 결론에서는 이러한 공간적, 인구학적 및 상호관계적인 변화 속에서, ‘홍대인디’가 한 지하의 무명 클럽에서부터 텔레비전의 스타가 되는 상품화의 과정, 그리고 그 이후까지 존재했던 방식을 종합하고, 수많은 변화 속에서 유일하게 변하지 않았던 ‘홍대인디’의 본질, 안티테제로서의 정신을 이야기한다.

## 2) 연구방법 및 연구대상

본 논문에서는 ‘홍대앞 인디음악씬’의 특정 주체에 초점을 맞추기 보다는 가능한 한 다양한 주체들의 소리를 드러내고자 한다. 그것은 기존의 연구들에서와 같이 음악인이나 음악산업 종사자들을 ‘생산자’로, 그리고 애호가나 팬, 관객을 ‘수용자’, 또는 ‘소비자’로 구분하는 틀을 벗어날 때 비로소 인디음악씬의 전체상이 파악될 수 있다고 생각되기 때문이다. ‘홍대앞’이라는 공간에서 벌어지는 인디음악씬 자체가 음악가, 팬, 관(광)객, 주민, 클럽 운영자

를 포함하는 다양한 주체들에 의해 구성되는 것이라면, 결국 이들은 모두 이 찢을 만드는 생산자이자, 그것을 받아들이는 수용자가 된다고 볼 수 있다. 또한 홍대에서 활동하고 있는 음악인들이 모두 같은 의견을 가지고 있거나 한 집단 또는 공동체에 속해있지 않으며, 종종 인디씬 안의 내부적인 갈등과 대립도 목격된다는 점을 고려할 때, 생산자 vs 수용자의 이분법적 설정이나 ‘음악인’, ‘팬’, ‘클럽운영자’ 등의 집단설정 자체도 문제가 될 수 있다. 따라서 본 연구에서는 그러한 집단 구분을 넘어 홍대앞 인디씬의 서로 다른 구성원들 간에 형성되는 관계망과 공모와 대립의 지점들을 살펴봄으로써 복잡하게 뒤엉켜 있는 홍대앞 인디음악씬의 현실세계를 중층적으로 그려내 보고자 한다.

[표 I-2] 핵심 정보제공자들의 인적 사항

별명	나이 / 성별	홍대거주여부	활동연한	활동내용
김마스타	40 남	거주 12년	활동 22년	음악인
서지	34 남	거주 X	활동 약14년	음악인, 의사
기타맨	47 남	거주 X, 작업실 3년	활동 20년	음악인, PD, 생산조합
송수	37 여	거주 10년	2007년부터 장사	식당, 술집 운영
콧털	34 남	거주 X	활동 12년	DJ, 전 음악인
라선	33 남	거주 X	활동 10년 이상	음악인, 회사원
우중독보행	46 남	거주 14~5년	활동 20년	시인, 클럽운영
짹사	41 남	거주 14~5년	활동 약 20년	화가, 술집운영
호두	31 여	거주 9년	활동 10년 이상	디자이너, 음악 매니아

논문 작성을 위하여 2015년 8월부터 2016년 2월까지 집중적인 면담조사를 실시하였으며, 면담의 대상이 된 사람들은 실제로 홍대앞에서 오랫동안 음악활동을 해왔거나, 식당이나 술집을 운영해 온 사람들, 그리고 매니아로 자주 홍대앞을 찾는 사람들을 모두 포함한다(위의 [표 I-2] 참조). 이들은 홍대앞 인디음악씬이 형성되기 시작한 비교적 초창기부터 이 지역에 거주하거나 일상적으로 드나들던 사람들이다. 따라서 그들은 처음 홍대앞 인디음악씬이 등장하던 때부터 성장하고 발전되던 시기, 그리고 오늘날의 변화된 모습

에 이르기 까지 홍대앞 인디음악씬의 변천사를 생생하게 기억하고 이야기 해 줄 수 있는 사람들이었다. 이들의 공통적인 특징의 하나는 한결같이 대형 점포의 등장이나 홍대앞의 관광명소화, 지역의 상업화와 같은 일견 ‘발전’으로 보일 수 있는 최근의 변화를 인디정신의 소멸이나, 진정성의 상실 내지 타락과 같은 부정적인 시각으로 바라보고 있었다는 점이다. 이들을 주된 면담 대상으로 삼은 것은 이 논문의 주된 목적의 하나가 그들이 주장하는 인디의 정당성이나 홍대앞 인디씬의 진정성이 무엇이었던가, 그리고 그것이 어떻게 변질되었다고 생각하고 있는가를 밝혀보고자 하는 것이기 때문이다.

위의 표에 제시된 사람들은 함께 활동하며 반복적으로 집중적인 면담을 실시한 경우이다. 그 이외에도 이들로부터 소개를 받거나 혹은 홍대앞에서 진행되는 다양한 이벤트에 함께 참가하면서 한 두 명씩 대화를 나눈 사람들이 백 명이 넘는다. 그러한 사람들 중에는 인디음악씬에서 관객이라 할 수 있는 사람, 팬, 일시적으로 씬을 찾아오는 관광객들, 그리고 홍대앞에서 활동하다 다른 지역으로 떠나간 사람들까지 포함된다. 초창기에 인디음악씬의 구성원이었던 사람들은 홍대앞 인디씬의 변화하는 모습 등에 회의가 생겨서 혹은 젠트리피케이션의 효과로 가파르게 상승하는 임대료의 압박으로 현상 유지가 어려워져서 등 다양한 이유로 홍대앞을 떠난 경우에조차도 홍대 지역에 남아 있는 사람들과의 관계를 유지해 가는 경우가 많이 있다. 때로는 회의감을 공유하면서도 떠나고 있지 않은 사람들과 함께하거나, 변화하는 여건 속에서 홍대앞을 어떻게 지켜낼 것인가에 등에 대해 이야기를 나누기도 하며, 때로는 다시 홍대앞으로 돌아오기도 한다. 이처럼 가능한 한 많은 서로 다른 배경의 사람들의 의견을 들어 보고자 한 것은 이 연구가 지향하는 바가 생산자, 소비자, 일회성 관객 등 기존의 연구에서 취해온 범주화의 시도를 넘어 홍대앞 인디씬의 발생 초기부터 오늘에 이르기 까지 20여년의 시간동안 씬을 구성하고 함께 만들어온 다양한 사람들 간에 맺어지는 협력, 경쟁, 갈등, 타협 등 다양한 지점을 짚어내 보고자 하는 것이기 때문이다.

## II. 홍대앞 인디음악씬의 형성기: 1990년대 중~후반

이 장에서는 1990년대 중반 ‘홍대앞’이라는 서울의 한 공간에 한국의 대표적인 인디음악씬이 형성되는 과정과 그에 이르기까지의 다양한 배경을 살펴본다. 그리고 그를 통하여 특정의 집단에 의해 독점되는 배타적인 문화공간이 아니라 이주민, 외부인, 관객, 음악생산자, 운영자 등이 함께 만들어 가는 열려 있는 참여의 공간으로서의 홍대앞 인디음악씬이 가지는 고유한 성격이 생성되는 원인을 이해해 보고자 하였다.

홍대앞 인디음악씬의 등장에는 우선 당시 젊은이들의 문화공간이었던 신촌의 바로 옆에 위치하고 있다는 지리적 특성과 홍익대학교 미술대학생 및 주변 예술인 공동체의 주요 활동 및 주거지역이었다는 인구학적 특성, 그리고 1970년대와 1980년대를 거치면서 급격하게 진행된 한국사회의 도시화 맥락이 중요한 배경이 되고 있다. 정치적으로도 1980년대에 이르기까지의 민주화 투쟁에서 보이는 폭력적인 저항 운동에서 1990년대 초 문민정부가 수립된 이후 문화가 모든 것의 전면에 등장하게 되는 현상도 또 다른 배경을 제공하였다. 이와 같은 사회문화적인, 정치적인 맥락에서 기존의 가족, 친족, 지연과 같은 연고를 기반으로 하는 촌락사회적 공동체와는 다른 성격의 도시적 공동체가 등장하게 되며, 홍대앞 인디음악씬은 그러한 취향과 라이프스타일을 공유하는 새로운 형태의 도시 공동체의 한 전형을 보여준다. 그러나 샌프란시스코나 시카고, 베를린, 런던 등의 음악씬과 달리 홍대앞 인디음악씬의 경우 세계에서 그 유례를 찾기 어려운 한국사회 특유의 매우 획일적인(monolithic) 음악 산업의 지배구조 하에서 탄생하고 지속되어 왔다는 점에 특수성이 있다. 즉 한국의 대중음악 산업은 서울에 집중되며, 3대 방송사 및 몇 개의 엔터테인먼트 대기업들에 지배되어 다양성이 표출될 여지가 매우 희박한 상황인 까닭에 그러한 구조 하에서 홍대앞이라는 장소가 독립적인 음악의 공간으로 만들어져 갔다는 점에서 특별한 상징성을 지니는 현상이었기 때문이다.



## 1. ‘홍대앞’의 지역적 범주와 역사적 맥락

본 연구에서 다루고 있는 ‘홍대앞’이란 그 썸의 지역적 범주가 현재진행형으로 확장되고 있기 때문에 정확한 경계를 제시하는 것은 쉽지 않지만, 그 확장의 과정을 살펴보면 다음과 같다. 본래 ‘홍대앞’이란 문자 그대로 홍익대학교 정문에서부터 극동방속국 쪽으로 이어지는 일명 ‘피카소 거리’라 불리는 미술학원 및 카페가 밀집해 있던 지역을 일컬었다. 클럽중심의 음악씬이 형성되기 시작한 1990년대 이전까지 이 지역에는 홍대가 위치한 서교동 일대의 미술학원과 갤러리 카페, 식당들이 있었으며, 미술대학거리로서의 특성을 강하게 보여주었다. 당시만 해도 이 지역에는 상가건물이 거의 없었으며, 주거지역의 형태에 학생들과 예술가들이 옥탑방이나 반지하 공간을 작업실로 활용하면서, 간단한 개조를 통하여 그 공간을 찻집이나 갤러리 카페, 또는 복합적인 형태의 문화공간으로 사용하고 있었다. 임대료가 낮았던 만큼 “누구나 다 (집 외의) 작업실, 연습실을 가지고 있을 정도”였다. 당시 홍대 인근에서는 ‘108 작업실’, (100만원 보증금 월세 8만원), ‘208 화실’ (200만원 보증금에 월세 8만원)이라는 말이 유행하였다고 한다(한겨레21, 2002.11.7.일자; 김수아 2013 참조). 이와 같은 작업실은 클럽 형성의 모태가 되었는데,<sup>6)</sup> 당시의 미대생들과 예술가들이 작업실의 노동과정에서 필수적인 요소였던 음악에 춤과 약간의 음료를 가미하면서 점차 작은 클럽의 형태로 바뀌어 가기 시작했기 때문이다(안영라 2009: 295).

홍대 부근의 상업 지구는 합정-홍대입구-신촌역을 잇는 지하철 2호선이 개통된 1984년 이후부터 홍대입구역 부근을 중심으로 발달하기 시작하였다. 지하철 2호선의 개통과 더불어 이미 포화상태에 이르러 있던 신촌지역으로부터 상가 이주가 일어나기 시작한 것이다. 하지만 이 당시까지만 해도 홍대입구역 부근과 홍대 정문 쪽의 피카소 거리를 제외한 나머지 지역은 여전히 거주지의 형태로 남아있었다. 서교동 일대에 상가지역이 본격적으로 발달하

6) 홍대앞 최초의 댄스클럽인 「발전소」는 홍익대학교 미술대학 출신인 밴드리더가(배우 황신혜의 팬들이어서 <황신혜 밴드>라 이름 붙였다 함) 작업실에서 음악을 틀어 놓고 놀면서 미술 작업을 하던 공간이었던 것이 점차 사람들을 받아들여 함께 하는 형태의 조그마한 클럽으로 발전하였다 한다.

기 시작한 것은 1994년에 성수대교의 붕괴 이후 당산철교가 안전점검에 들어가면서 지하철 2호선이 강남과 강북을 잇지 못하게 되어 홍대부근이 강북 유흥구간의 종점 역할을 하게 되면서부터이다. 이와 더불어 압구정과 신촌의 소비문화가 홍대입구역 부근으로 옮겨 오게 되는데, 이는 교통 상황과 더불어 당시 신촌, 방배동 카페거리, 압구정동 등을 중심으로 형성된 소비문화에 대한 대대적인 단속이 시행되었던 것도 하나의 요인으로 작용하였다(김수아 2013). 1994년 말에는 역세권 개발정책이 본격화 되면서 주거지역이 준주거지역으로 용도 변경이 되고 상업지역이 확대될 수 있는 여건이 갖추어졌다.

[그림 II-1] 2015년 현재 홍대앞의 지도와 클럽들(2015.5.11. 주간조선)



‘홍대앞’은 이후 1990년대 중반과 2000년대 들면서 꾸준하게 그 영역이 확장되어 현재는 서교동 일대를 포함하여 상수동, 합정동, 동교동, 연남동에 까지 이르고 있다. 차우진(2014)은 서울에서 문화적 공간으로 자리잡았던 곳은 대학로, 가로수길, 인사동 정도였으나 이들이 모두 시간이 지나며 그 의미가 와해되고 가치가 떨어져 갔던 반면, 홍대앞이 1990년대 중반 초기 모습

이 형성된 이후부터 지난 20년 간 꾸준히 확장되어 올 수 있었던 원인을 ‘홍대앞’이 가지는 공간적, 지리적 특성에서 찾는다.

일단 이곳은 다른 곳보다 지리적으로 넓고 평평하다. 홍익대학교를 기준으로 동쪽으로 공랑철도역이 위치한 동교동 로터리, 서쪽으로 지하철 2·6호선 환승역과 주상복합 건물인 메세나 폴리스가 있는 합정역까지, 그리고 북쪽으로는 내부 순환도로가 자리한 연남동, 남쪽으로는 강변북로가 놓인 상수역까지 ‘홍대앞’으로 여겨진다. 이렇게 너른 공간에 공간이 구획되는 시설물이나 교차로가 없다는 점을 중요하게 지적하고 싶다. 다른 지역에 비해 홍대앞은 ‘덩치’가 크고, 이 덩치의 맷집으로부터 문화적 공간의 상업화에 지속적으로 맞서고 있는 셈이다. 나는 젠트리피케이션(gentrification)이란 맥락에서 홍대앞은 여전히 침투와 저항이 반복적으로 이뤄지는 곳이라고 보는데, 이 운동성이야말로 마포구 서교동의 너른 면적과 홍대앞의 지리적 위치 때문이라고 생각한다(차우진 2014: 69).

지리적 특성과 더불어 홍대앞이 도시 문화 공간으로 지속적으로 성장할 수 있었던 또 한 가지 배경으로는 서울시 도시개발정책<sup>41</sup> 있다. 앞에서 살핀 바와 같이 1980년대까지 ‘홍대앞’이란 홍익대학교 주변의 대학거리, 특히 와우산로 중심의 피카소 거리라 일컬어지던 미술학원 거리를 의미하였다. 그러던 것이 1984년 지하철 2호선의 개통을 계기로 신촌과 이대역 상권이 급속히 발달하게 되는 것과 더불어, 서울시는 신촌일대의 상업지역을 대학문화 중심지로 성장시키고자 하였다. 그러한 계획에 따라 마포구도 도시기본계획을 설계하였는데, 서교 365 골목을 가로형(차도와 보도가 공존하는 형태) 공원으로 조성한다는 계획, 이른바 ‘걷고 싶은 거리’ 조성안을 발표 하였다(차우진 2014: 70)(아래의 [표 II-1] 참조). 이후 1985년부터 1995년 까지 이어진 아현, 신촌, 홍대, 합정에 이르는 지역의 도시개발은 이들 계획에 의해 진행된 것이었다.

개발계획의 중심은 신촌과 이대입구였으며 홍대앞은 피카소 거리 등 미술 대학 거리로 일부 예술인들 사이에 명성은 약간 가지고 있었으나, 여전히 크게 주목받지 못하는 변두리 주택지역이었다. 그랬던 것이 1992년 서울시의 대학가 건전문화 거리 조성 계획에 의해 진행된 유흥업소 단속 및 1994년

성수대교 붕괴로 인하여 전혀 의도되지 않았던 부수효과로 홍대앞이 일종의 수혜자가 되는 결과를 가져 왔다. 즉 유흥업소의 단속으로 신촌, 방배동 등지의 야간 유동인구가 격감하면서 일부가 홍대앞으로 유입 되었고, 성수대교 붕괴로 강남과 강북의 연결이 단절되면서 ‘홍대앞’이 새로운 소비 공간으로 등장하는 계기가 되었기 때문이다.

<표 II-1> 홍대앞을 둘러싼 주요 사건들과 영향

시기	주요 사건	영향	인구학적 특성	비고사항
1980년 이전	1961년 홍익 대학교 미술대학 설립, 미술대학교 특화	주거지역의 옥탑방, 지하실 작업실, 카페 등 개조형태의 공간들	미술대학교 학생들의 밀집 주거 및 활동 공간	1986년 경 와우산로 중심으로 미술학원 거리 (일명 피카소 거리) 형성
1984년	지하철 2호선 개통 (홍대입구역)	홍대입구역 부근 상업지구로 변화. 역세권 형성	신촌지역 등 외부상인들의 이주	
1985~86년	신촌로터리의 재개발	신촌 일대 개발로 이어짐	넓은 한옥들의 밀집거리 사라짐	마포구의 ‘건고 싶은 거리’ 조성계획
1988년	서울올림픽	신촌, 연대앞 지역 소극장, 갤러리들 증가,		1989년 해외여행자유화
1990년대	락카페 문화에서 전문성이 강화된 클럽들의 등장	클럽씬이 연대앞에서 홍대앞으로 옮겨 감		1992년 서울시 대학가 정비, 건전문화 조성 도시 기본계획
1992.11~1993.1	신촌/방배동 카페촌 집중단속으로 100여 개 업소 영업정지	홍대앞 신촌의 유흥가로 부상. 향락문화에 대항하는 ‘거리미술제’(1993.10)		신촌, 방배동의 야간 유동인구 격감
1990년대 중반	1994년 성수대교 붕괴후 당산철교 안전점검 공사	당산철교 공사로 지하철 2호선 강남-강북 연결 끊김	「드럭」 중심의 라이브클럽 형성	드럭, 롤링홀, 푸른굴 양식장, 프리버드,재머스, MP 등 등장
1996년	대중가요 사전심의제 폐지	스트리트 펑크쇼(5월). 정태춘 등의 ‘자유 콘서트’(6월).	대학문화와 상업문화의 대립	드럭의 <아우어네이션> 1집 발매
1999년	라이브클럽의 합법화			
2000년대	상업자본의 급속한 유입	상가건물, 다세대 주택들이 빌딩으로 재건축 됨	주차장 개조해 쓰던 미대생들 밀려남	문화예술의 거리

2001~2년	걸고 싶은 거리 조성사업	서교 365번길 주변 상가지역 대거 철거. 홍대앞 유동인구 증가. 예술, 음악관련 행사 및 페스티벌 활성화.		2002년 한일월드컵 2002년 서울 프린지 페스티벌 클럽데이, 사운드데이
2003년	홍대앞 문화지구 지정 논의 무산됨	시어터 제로 폐관		
2005년	카우치 사건	인디밴드의 지상파 방송 출연 금지		
2009년	두리반 투쟁	51+ 음악 페스티벌. 자립음악생산조합.	홍대지역 음악인 및 예술인의 저항적 공동체	

위의 [표 II-1]에서 볼 수 있는 홍대앞을 둘러싼 일련의 상황 전개는 그 대학문화와 상업문화의 대립으로 연결됨으로써 다음 절에서 살펴 볼 홍대앞에 등장하던 인디음악씬의 성격 규정에 또 다른 함의를 부여하게 된다. 즉 미디어를 중심으로 홍대앞은 오렌지족 등의 소비 향락 문화와 구분되는 다른 성격을 가질 것을 요구하는 담론이 형성되었고, 또한 홍대생들 스스로가 부정적으로 비춰지는 향락적이고 사치스런 소비층과 자신들을 구별하고 홍대앞을 오렌지족으로부터 되찾자는 취지의 여러 캠페인을 벌이기도 하였다. 그리고 그런 배경에서 1993년 10월 마포구청이 후원하고 홍대 미술대학 학생회가 주최한 ‘거리미술제’가 개최되었다. 이것은 ‘오렌지족’의 향락문화에 대항하는 문화행사로 기획된 것이라 한다(차우진 2014: 73). 거리미술제는 건전성을 강조하는 서울시의 대학문화 활성화 정책의 맥락에서 홍익대 학생회와 구청의 합작으로 진행된 행사였으나 이러한 움직임들에 나타난 “대학문화 대 상업적 향락소비문화”라는 구분은 클럽을 중심으로 하는 홍대앞 인디음악씬의 성장 과정에서 항상 긍정적으로 작용한 것은 아니었다. 그것은 합법적인 공연의 장소로 정당한 시민권을 획득하고자 하였던 클럽들이 여전히 유흥과 향락의 장소로 규정되고 비난과 제재의 대상이 되는 인식의 지형이 지속되고 있었으며, 주류 미디어들에서도 그러한 인식을 강화하고 있었기 때문이었다.

## 2. 클럽 중심 인디음악씬의 형성

### 1) 홍대앞 인디음악씬의 등장배경

1990년 중반 홍대앞이 한국 인디음악의 메카로 등장하면서 형성되기 시작한 ‘홍대 인디’라는 정체성의 구성을 이해하기 위해서는 홍대 인디음악씬이 만들어지고 알려지기 시작하던 당시 한국사회에서의 대중음악의 위치와 정치사회적 맥락을 살펴볼 필요가 있다. 인디라는 것을 매우 단순하게 ‘자기가 하고 싶은 음악을 규제자의 제재에 구애되지 않고 마음대로 하는 것’이라고 이해한다면 한국사회에는 홍대앞이 등장하기 이전까지 그것이 자유로이 가능한 장(場)은 없었다고 봐야 한다. 1990년대 초 문민정부가 들어서기까지 한국에서 모든 대중음악은 심의의 대상이었기 때문이다.

대중가요 43곡 금지

예운(藝倫)(위원장 조연현)은 21일 문화공보부가 마련한 「공연활동 정화방침」에 따라 국내 대중가요를 재심, 1차로 43곡을 골라 공연·방송·판매를 금지키로 결정했다.

예운은 이미 보급된 대중가요를 놓고 2차에 걸친 예심과 특별심의위원회의 본심을 거쳐 모두 141장의 음반에 수록된 1392곡 중 43곡을 금지곡으로 결정했다.

이번 심의는 예운 규정과 공연활동 정화대책에 따라

- ① 국가안보와 국민총화에 악영향을 주는 것
- ② 외래풍조의 무분별한 도입과 모방
- ③ 패배·자학·비관적인 것
- ④ 선정적이고 퇴폐적인 사항

을 엄격히 적용, 1975년도 분부터 거꾸로 국내 대중가요를 재심했다.

금지곡 중에는 「거짓말이야」(신중현 곡, 김추자 노래)·「댄서의 순정」(박춘석 곡, 박신자 외 다수 노래)·「무정한 밤배」(홍현걸 곡, 패티 김 노래)·「기러기아빠」(박춘석 곡, 이미지 노래)·「잘있거라, 부산항」(김용만 곡, 노래)·「일요일의 손님들」(박석호 곡, 이승연 노래) 등 일반에 널리 불렸던 히트곡도 끼여 있다 (조선일보 1975년 6월 22일자).

위의 기사에 나타난 바와 같이 당시 금지되었던 대상은 국가안보와 총화

에 악영향을 줄 수 있는 것, 외래 풍조의 무분별한 도입과 모방, 패배, 자학, 비관적인 것, 선정적이거나 퇴폐적인 사항 등이었다. 이러한 기준은 곧 허용될 수 있는 대중음악의 경계가 공권력에 의해 강제되고 있었음을 의미하며, 표현의 자유와 다양성을 억압하는 것이었다. 외래적인 것의 도입이나 모방을 제한하는 것은 일종의 ‘쇄국정책’으로, 한국의 대중음악이 외국과의 자유로운 교류를 통하여 발전할 수 있는 가능성 자체를 차단해 버리는 효과를 가져올 수 있었다. 또한 음악을 검열의 대상으로 여긴다는 것은 음악 혹은 보다 넓게 예술작품이 정치적인 매체로 중요한 기능을 할 수 있음을 인정하는 것이었다.

심사 기준 자체의 타당성 여부를 떠나 그 적용이 심사자의 성향에 따라 매우 자의적이었으므로 많은 반발과 저항을 불러왔다. 예를 들어 ‘고래사냥’이란 노래에 대해 고래사냥의 한자어가 포경(捕鯨)인데 그것은 남성의 성기를 의미하는 포경(包莖)과 같은 음이므로 선정적이라거나 하는 평가가 그러한 예에 해당한다. 또한 ‘아침 이슬’에 대해서는 ‘어두운 밤’이 정치적인 표현으로 반사회적이라고도 하였다. 이러한 규제 속에서 음악 활동을 계속하기 위하여 종사자들은 가사를 완전히 바꾸어 버리거나 완화하는 표현을 사용하기도 하였으나 그에 대해서도 역시 ‘은유적인 표현’이라는 구실로 금지하는 경우도 허다하였다.

사전심의에 의해 금지된 곡은 1970년대가 가장 많았으며, 1980년대에 들어서도 많은 곡이 정치적인 이유로 금지되었다. 특히 반정부 투쟁에 나서는 운동권에서 불리거나, 정치적 비판의 수단으로 음악이 사용되는 경우 엄격한 검열의 대상이 되었다. 음악, 특히 대중음악을 검열을 통한 통제의 대상으로 보는 이러한 시각과 태도는 보수언론을 통해 확산되었으며, 이러한 관계는 1970년대, 80년대 뿐 아니라 1990년대 들어서도 계속되었다. 1980년대 말까지의 통제가 주로 정치적 함의를 지니는 소위 ‘운동권’ 가요를 그 대상으로 했다면 1990년대 초 문민정부 이후에는 정치 색채와 무관한 ‘대중문화’ 전반에 대해서도 거의 동일한 논리가 적용되고 있었기 때문이다. 그러한 정치 사회적 분위기 속에서 생산 및 유통체계에서 철저히 독립적이었던 민중가요들, 소위 ‘운동권 노래’들은 TV나 라디오 방송에 나오지 않았으며, 그런 노래들

을 모여서 부르는 행위 자체도 범죄로 되어 체포되는 사례도 있었다.

자유로운 인디음악 활동은 거의 불가능하였던 1970년대, 1980년대 한국의 정치사회적 분위기에서 1990년대 초 ‘서태지와 아이들’의 등장은 한국 대중 음악사에 하나의 획을 긋는 사건이었다(강헌 1994; 이동연 1999; 이재원 2010). 1992년에 데뷔한 서태지는 철저하게 D.I.Y.의 음악인이었다.<sup>8)</sup> 그는 소속사도 없었으며, 작사, 작곡, 녹음, 앨범제작 등에 이르기까지 생산의 모든 과정을 스스로 해내었다. 그렇게 발표하려 했던 곡 중에 4집 앨범에 실렸던 ‘시대유감’의 가사 내용이 반사회적이라는 이유로 사전심의에 걸려 발매금지 조치가 내려졌다.

「시대유감」의 가사 (서태지와 아이들, 작사: 서태지, 작곡: 서태지, 편곡 서태지)

왜 기다려왔잖아 모든 삶을 포기하는 소리를  
이 세상이 모두 미쳐버릴 일이 벌어질 것 같네  
짜식들 거 되게 시끄럽게 구네  
그렇게 거만하기만한 주제에 거짓된  
너의 가식 때문에 너의 얼굴 가죽은 꿈틀거리고  
나이는 유식한 어른들은 예쁜 인형을 들고 거리를 헤매다니네  
모두가 은근히 바라고 있는 그런 날이 바로 오늘 올 것만 같아  
검게 물든 입술 정직한 사람들의 시대는 갔어  
술한 가식 속에 오늘은 아우성을 들을 수 있어  
왜 기다려왔잖아 모든 삶을 포기하는 소리를  
이 세상이 모두 미쳐버릴 일이 벌어질 것 같네  
부러져버린 너의 그런 날개로 너는 얼마나 날아갈 수 있다 생각하나  
모두를 뒤집어 새로운 세상이 오기를 바라네  
너의 심장은 태워버리고 너의 그 날카로운 발톱들은  
감추고 돌이킬 수 없는 과거와 이 세상이 잘못되어 가고 있는데  
검게 물든 입술 정직한 사람들의 시대는 갔어  
술한 가식 속에 오늘은 아우성을 들을 수 있어  
왜 기다려왔잖아 모든 삶을 포기하는 소리를

---

8) 후에 메이저 중에서도 탑 텐에 드는 그룹으로 성장한 ‘서태지와 아이들’을 과연 인디로 볼 수 있는 것인가에 대해서는 논란의 여지가 있다. 그러나 이 글에서는 최소한 처음의 시작이 그러했었다는 점에 주목하고자 한다.



이 세상이 모두 미쳐버릴 일이 벌어질 것 같네  
바로 오늘이 두개의 달이 떠오르는 밤이야  
네 가슴에 맺힌 한을 풀 수 있기를 .... 오늘이야

서태지는 이에 저항하여 가사를 빼고 공식음반을 내놓음과 동시에 본곡을 다른 경로로 유통하는 방식으로 대응하였다. 그러한 상황에도 불구하고 사회적 비판 내용을 담은 ‘교실 이데아’ 등 서태지와 아이들의 곡들은 급속한 속도로 확산되며 팬덤을 넓혀 갔으며, 일부 층에서 서태지는 ‘문화대통령’으로 추앙되기도 하였다. 예상치 못한 전개에 긴장하고 당황한 한국문화예술진흥원 등에서는 다양한 매체를 통하여 서태지에 대한 부정적인 이미지를 유포시키기 시작하였다. 즉 서태지와 아이들이 만들어 내는 음악을 기존의 질서와 안녕을 해치는 퇴폐적인 것으로 부각시키는 전략이었다. 학벌이 뛰어난 것도 아니며 부유한 환경에서 자란 것도 아닌 그를 ‘오렌지족’으로 매도하는 일도 그러한 부정적 캠페인의 한 예였다. 서태지는 이러한 악의적인 공격들에 대하여 고등학교 중퇴라는 자신의 학벌과 배경을 공개하며 적극적으로 저항하였다.

서태지에 앞서 사전 심의의 문제를 제기하고 공론화 시킨 최초의 사건은 정태춘과 김은옥이 자신들의 곡이 발매금지 처분을 당한데 대해 소송을 제기하여 승소하게 되는 과정이었다. 그들은 1990년대 초 ‘92년 장마, 종로에서’ 등의 앨범이 사전심의로 금지당하자 이에 소송을 제기하여 공권력과의 싸움을 시작하였다. 정태춘과 김은옥은 소송제기와 더불어 금지된 상태에서 1990년과 92년의 자신의 앨범을 자체적으로 발매하여 불법적으로 유통시켰다. 그리고 소송 사건은 서태지의 이슈가 계속되고 있던 1996년도에 위헌 판정을 얻어내는데 성공하였으며, 이 소송사건의 중요한 소득의 하나로 모든 대중음악은 “사전심의를 받아야 한다”로부터 “사전심의를 받을 수 있다”로 바뀌게 되었다. 이 승리를 기념하기 위해 음악인들이 모여 대대적인 페스티벌을 주도하게 되며, ‘자유콘서트’라 이름 붙여진 이 행사는 대중음악이 국가 권력에 저항하여 비록 부분적으로나마 자유를 쟁취하였다는 점에서 매우 상징적인 사건이었다. 이 콘서트에는 홍대앞에서 활동하던 인디 밴드가 대거 참가하였으며 직접적으로 홍대앞 인디음악씬의 발생으로 이어지는 계기가

된다.

언더그라운드 “온 더 그라운드”- 대학가 거리-카페서 팬들과 활발한 만남/20,21일 한  
대서 공연/

「자유2」 무대 펼치기로 국내 가요계에 언더그라운드의 반란이 본격화하고 있다. 음  
반 홍보와 판매를 둘러싼 기존 질서에 아랑곳하지 않고 대학가의 길거리와 카페에서  
이벤트 형식의 콘서트나 소규모 라이브 공연을 통해 「동조자」를 규합하려는 움직임  
이 드러나고 있는 것. 언더그라운드 반란의 선두주자는 6월초 음반사전심의 폐지기념  
으로 3일간 열렸던 콘서트 「자유」에 참가한 진용. 이 콘서트는 민중가요권 그룹  
「조국과 청춘」 「꽃다지」 「천지인」과 장사익 정태춘 박은옥 안치환, 록그룹 「클  
래시」 「블랙홀」 「시나위」 등 각각 뿌리가 다른 언더그라운드 성향의 가수와 그  
룹이 참가, 1만여 팬들과 축제를 벌였다. 이 콘서트를 기획했던 「음악센터 21세기」  
는 「자유 콘서트」의 성공을 계기로 매년 두어 차례 같은 형식의 무대를 마련한다.  
특히 20, 21일에는 한양대 노천극장에서 「자유 2」라는 이름의 무대를 펼칠 예정. 이  
번에는 아예 「언더그라운드시대 선언」을 표방한다. [...중략...] 또 대학가에서 활동하  
고 있는 신세대 펑크록밴드는 최근 가장 돌출적인 양상을 보이는 언더그라운드 진영.  
「황신혜 밴드」 「어어부」를 비롯해 「크라잉 너트」 「옐로 키친」 「갈매기」가  
그들로 미국적 개념의 언더그라운드에 가깝다. 이들의 입장은 고정관념에 구애받지 않  
고 아마추어리즘의 순수를 지향한다는 것. [...중략...] 이 같은 언더그라운드의 반란은  
가요계의 새로운 물결. 음악평론가 강현씨는 “다른 뿌리를 가진 언더그라운드의 진영  
이 결합하는 등 다양한 시도가 모색되고 있다”며 “이들이 가요계의 주류가 될 수는 없  
겠지만 건강한 음악과 메시지를 가진 「얼터너티브」(대안)로 자리잡을 것”이라고 말  
했다 (동아일보, 1996.09.05.).

이러한 홍대 언더그라운드 음악씬 등장 of 정치사회적 배경은 처음부터 홍  
대 인디음악씬이 어떠한 방향으로 나갈 것인지를 암시해 주는 측면이 있었  
다. 당시 이 자유콘서트를 보도한 한 위의 신문기사에 사용된 언어들로부터  
새로이 등장하는 홍대 클럽씬 중심의 인디가 성격규정이 되는 방식을 살필  
수 있다. 즉 ‘반란’은 곧 기존질서의 전복을 암시하며, 고정관념에 구애받지  
않는 ‘아마추어리즘’이라던가 ‘순수’, ‘얼터너티브’ 등의 표현 등이 이미 홍대  
인디가 나아갈 방향을 자의반 타의반으로 지정하고 있기 때문이다.

그런 점에서 1996년도 당시 ‘언니네 이발관’ 등 수많은 다른 장르의 음악

인들이 홍대앞에서 활동하고 있었으며 펑크만이 아니라 다양한 사운드가 있었음에도 불구하고, 크라잉넛의 저항과 펑크의 이미지가 유독 주목을 받고 홍대 클럽씬의 얼굴이 되었던 것은 우연이 아니었다. 즉 크라잉넛의 “닥치고 내말 들어! 우리는 달려야 해. 바보 놈이 될 순 없어. 거짓에 싸워야 해, 말 달리자” 등이 홍대 펑크의 구호처럼 되었던 것은 이것이 곧 기성세대 논리의 전복을 지향하는 신세대의 목소리로 받아들여졌기 때문이었다. 그것은 홍대앞 인디들 자신의 목소리이기도 하지만 동시에 외부로부터 그들에 의해 발화되어야 한다고 기대되는 목소리이기도 하였다. 즉 시작부터 이미 ‘홍대앞 인디’에게는 일종의 ‘사명감’이 부여되고, 그에 의해 “홍대 인디는 이러해야 한다”는 진정성의 척도에 결정적인 영향을 주었다고 볼 수 있다.

1997년의 자유콘서트에서는 ‘한국 대중음악의 민주화’라는 슬로건 아래 연일 만 명 이상의 관중이 모여 들었고 무대와 관객의 구분도 없었다. 그것은 음악을 통한 혼연일체로 관객과 출연진이 함께 만들어내는 ‘음악 공동체’였다고 평가되었다. 그와 더불어 「‘97 자유」가 한국 대중음악의 올바른 정립을 위하여 내세운 7대 요구 사항은 다음과 같았다.

- ① 라이브클럽의 활성화
- ② 대중음악 전용공연장 건설
- ③ 저예산 독립음반사 육성
- ④ 객관적이고 공정한 대중음악 순위 매기기
- ⑤ FM 라디오 정책과 편성 방침의 혁신
- ⑥ 방송 사전심의제 개선
- ⑦ 표절 방지책 마련

이러한 일련의 전개에서 홍대 인디음악씬이 상징적인 장소로 만들어지는 과정을 살필 수 있다. 당시까지만 해도 자발적 주체들이 자기 방식으로 공연하는 것이 가능하였던 공간은 홍대앞밖에 없었다. 이전에도 물론 「세시봉」 등과 같은 라이브 연주를 하는 곳은 있었으나 홍대 인디씬은 주로 펑크로 성격지워졌고, 1980년대 미국, 영국에서 펑크가 시작될 때와 마찬가지로 홍대의 인디도 반사회적, 저항성을 의미하는 것으로 이해되었다. 이러한 성격

규정, 즉 레이블링(labeling)에는 앞서 인용된 보도에서와 같이 미디어가 크게 관여하였다. 그 중에서도 홍대앞 인디음악씬과 그에 참가하는 주체들을 성격 짓는 키워드는 ‘자유’였다. 즉 홍대가 상징하는 바는 곧 ‘자유’라고 생각되었으며, 홍대앞 인디음악씬의 참가자들은 스스로는 물론 외부에 의한 레이블링에서도 자신들이 자유를 실천하고 있는 존재라는 데 대한 자부심과 사명감을 가질 것이 기대되기도 하였다. 이러한 맥락에서 ‘자유’와 ‘독립’(Independent= indie)은 동의어로 볼 수 있는데, 이는 곧 무엇으로부터의 자유 혹은 독립인가에 대한 문제의식과 관련하여 저항의 대상이 같았기 때문이다.

## 2) 클럽씬의 등장

1990년대 초반까지 ‘홍대앞’이라 함은 홍대 정문에서 극동방송국, 주차장 거리에 이르는 도로변을 중심으로 형성되어 있는 피카소 거리를 말했다. 이 지역은 미술학원과 함께 고급 카페, 갤러리 카페가 밀집하여 있던 곳으로 운치있는 건축물과 함께 예술적인 분위기가 가득한 자유로운 홍대지역의 이미지를 형성하는데 일조하였다(이무용 2003:96). 그러던 것이 1990년대 후반에 들면서 ‘홍대앞’은 클럽 중심의 거리로 서서히 변해갔다. 이는 1992년 서울시가 ‘건전문화의 거리’를 조성한다는 방침 하에 대대적인 향락문화 단속을 벌이던 시기에 신촌지역의 록카페와 같은 라이브클럽의 숫자는 절반 이하로 줄어들었는데, 이들 중의 일부 라이브클럽들이 상대적으로 단속이 덜했던 홍대 인근지역으로 이전하기 시작하였기 때문이다(동아일보 1992. 11.10일자). 그리고 1994년부터 생긴 이들 라이브클럽들을 중심으로 홍대앞 인디음악씬이 생겨나기 시작한다.

[표 II-2] 1990년대 주요 라이브클럽 및 댄스클럽 현황(한영주 외 2000에서)

클럽명 (라이브)	개점 시기	클럽명 (댄스)	개점 시기
드럭(Drug)	1994. 07.	호치포치(Hodge Podge)	1995. 05.
프리버드(Freebird)	1995. 10.	엠 아이(M.I.)	1995. 06.
재머스(Jammers)	1996. 01.	조커레드(Joker Red)	1995. 12.
롤링스톤스(Rollingstones)	1997. 12.	언더그라운드(Underground)	1996. 05.

코다(Coda)	1997. 12.	사브(SAAB)	1997
마스터플랜(Master Plan)	1997. 12.	마트마타(Matmata)	1997. 03.
피드백(Feedback)	1998. 07.	명월관	1997. 03.
플레이하우스(Playhouse)	1999. 07.	히란야(Hiranya)	1999
슬러거(Slugger)	1999. 09.	클럽101(Club101)	1999. 08.
		클럽108(Club108)	1999. 10.
		엔비아이엔비(NBINB)	1999. 12.

1994년 「드럭」이 처음 문을 연 이후 생겨난 「프리버드」(95년), 「롤링스톤즈」(96년), 「마스터플랜」(97년), 「피드백」(98년), 「슬러거」(99년) 등의 언더그라운드 클럽들을 중심으로 매니아 층의 관객, 클럽관련 종사자들 및 한국 전 지역의 음악인들이 홍대앞으로 모여 들었다. 그러나 홍대앞을 중심으로 생겨나기 시작한 클럽들은 1990년대 중반 형성되기 시작할 때부터 여러 종류의 사회적 낙인과 오명에 시달려야 했다. 1990년대 초반까지만 해도 홍대입구에서 서교호텔에 이르는 지역은 청소년 보호구역으로 밤 10시 이후 통행이 제한된 지역이었다(경향신문 1990.03.03.). 따라서 ‘유흥과 향락 문화’로 간주되었던 라이브클럽은 정부의 단속대상이었다. 일부 댄스클럽은 마약복용과 퇴폐적인 행위의 공간으로 언론에서 매도되기도 하였는데, 당시만 해도 일반인들의 인식에서 퇴폐업소인 나이트클럽, 댄스클럽, 라이브클럽의 차이가 명확하지 않았던 터라 모든 ‘클럽문화’는 반발의 대상이 되었다. 라이브클럽과 댄스클럽에 대한 비판적인 시각은 1996년 록카페로 불렸던 신촌의 한 클럽에서 화재로 인한 사망사고가 보도되면서 더욱 심화되기도 하였다.

- 법규 느슨... 당국점검 형식에 그쳐/좁은 비상구 아예 막고 영업 예사

서울 신촌 록카페 <롤링스톤즈> 화재는 우리 사회의 ‘소방안전 불감증’을 그대로 반영한 사고라 할 수 있다. 사고 장소가 지하에 위치한데다 출입구가 좁아 화재로 인한 대형사고 가능성이 상존했지만 소방시설이나 안전점검은 형식조차 갖춰져 있지 않았다. [...중략...] 화재가 난 카페는 15평의 좁은 내부에 탁자 8개가 뽁뽁이 들어차 있었다. 출입구는 좌우 폭이 1m도 안 되는데다 비상구는 아예 폐쇄돼 있었다. 화재가 나면 대형사고로 이어질 요인을 골고루 갖춘 셈이다. 신촌, 홍대, 성신여대 부근 등 서울시

내 대학가에서 성업 중인 지하카페 대부분도 사정은 마찬가지. ‘비상구’ 없는 죽음의 카페인 셈이다(경향신문 1996.10.01.).

이와 같은 정부와 언론의 부정적인 시선과 더불어 대학가에서도 라이브클럽문화를 신흥 유흥문화로 규정하고 반발하였다. 1995년 홍익대 학생회가 벌인 ‘인간 띠잇기 행사’나 동광빌딩 재건축을 둘러싸고 생긴 논란들은 대학이 학문의 전당이어야 한다는 담론 및 서구 향락문화를 배척하는 소위 운동권 문화의 담론이 새로 생긴 홍대 문화를 소비문화로 보고 배척의 대상으로 삼고 있었음을 보여 준다(경향신문 1995.4.14.일자). 라이브클럽씬을 이루는 사람들은 당시 압구정 오렌지족을 따라하는 강북 사람들을 비하하는 표현인 ‘깡깡족’<sup>9)</sup>으로 간주되기도 하였다. 앞서 언급한 바와 같이 방배동 카페촌이나 압구정동 일대에서 홍익대 주변 카페, 음식점 밀집 지역으로 이동한 오렌지족을 추방하자는 취지로 홍익대 산업미술대학원 학생들이 ‘홍익나라 오렌지 비상’이라는 슬로건을 내걸고 ‘정화운동’에 나서기도 하였다(동아일보 1993.6.5. 일자).

홍대앞 클럽씬이 활성화 되는 것에 대한 장애물은 단순히 사회적인 시각의 문제만이 아니었다. 홍대앞 클럽은 대부분이 일반음식점으로 등록이 되어 있었는데, 당시만 해도 식품위생법 제8조는 음식점에서 “안락한 분위기를 위하여 노래를 부르거나 악기를 연주하는 자 1인”의 유흥종사자, 즉 가수만을 허용하고 있었기 때문이다. 이 때문에 클럽에서 밴드가 공연을 하는 것은 불법이었다. 가능했던 한 가지의 해결책은 클럽이 유흥주점으로 허가를 받는 것이었지만, 이 경우에 부과되는 나이트클럽, 단란주점과 같은 수준의 높은 세금은 소규모 클럽에서는 감당하기 어려웠다. 이에 ‘개클럽’(개방적인 클럽 연대), ‘아름다운 밴드연합’을 비롯한 라이브클럽의 주체들은 단체를 형성하여 라이브클럽 합법화 운동을 펼치고 2년 남짓의 우여곡절 끝에 1999년에 합법화를 달성한다.

9) 1990년대 말에서 2000년대 초반 미국 유학생을 주축으로 등장한 신세대 소비문화를 일컫는 ‘오렌지족’에 대해 ‘깡깡족’이란 경제적 능력이 안 되면서 오렌지족을 흉내 내어 행동하는 사람들을 비유적으로 이르는 말로 ‘깡깡’은 금귤의 일본어(金柑)의 음에서 온 것이다.

<라이브클럽 ‘불법 족쇄’ 풀린다>

대중음악의 균형 잡힌 발전과 저변확대의 필수요소로 지적돼왔으나 불법의 족쇄가 채워져 있던 라이브클럽이 관련법 개정을 통해 음지에서 양지로 나오게 된다... ‘라이브클럽 합법화’를 내건 ‘97자유’공연 등 합법화를 촉구하는 움직임이 이어졌고 나중에는 문화관광부까지 라이브클럽 합법화 의지를 밝혔으나 “퇴폐영업이 우려 된다”는 식품위생법의 주무부처 보건복지부와의 이견을 좁히지 못해 표류해왔던 것. “가수의 연주행위를 규제가 필요한 유흥행위에 포함시키는 것은 시대착오적”이라는 문화계의 줄기찬 요구에 새 식품위생법 시행령은 유흥종사자 범위에서 가수나 연주자를 제외해 대중음식점 어디에서나 공연을 할 수 있게 했으며, 7월 정식 발효된다(문화일보 1999.06.04. 일자).

라이브클럽의 합법화는 인디의 정당화와 홍대앞의 장소성 확립에 매우 중요한 의미를 가지는 발전이었다. 그러나 위의 보도에서 알 수 있는 바와 같이 여기에서 합법화란 지극히 제한적인 것이었다. 라이브클럽이 공연법에서 인정하는 합법적인 공연장으로 허가된 것이 아니라 “가수나 연주자를 유흥종사자의 범위에서 제외해 대중음식점에서 공연하는 것”을 허가해 준 것에 그쳤기 때문이다. 라이브클럽 합법화를 추구하였던 측에서는 라이브클럽에서의 공연을 유흥이나 퇴폐적인 소비행위가 아니라 새로운 세대의 창조적, 생산적 문화활동으로 정당하게 자리매김하여 인식해 줄 것을 기성세대나 보수 언론 등에 요구한 것이었으나 그러한 목적은 충분히 달성되지 못하였다. 그럼에도 불구하고 제한적이거나 ‘합법화’의 조치가 내려진 후 1999년대 말에서 2000년대 중후반까지 홍대앞 라이브클럽은 꾸준한 양적 성장을 보였다. 라이브클럽에 공연을 보러 오는 사람들도 늘어나고, 일반적인 인식도 차츰 개선되고 있었기 때문이다.

이처럼 홍대앞 인디음악씬에서 라이브클럽의 합법화에 따른 양적 성장은 의미있는 발전이었으나 이러한 성장이 지속적으로 이어지지는 못하였다. 그 이유의 하나는 2000년대 초반 홍대를 강타한 힙합과 일렉트로닉의 선풍으로 댄스클럽이 크게 주목을 받기 시작하는데 반해 라이브클럽의 공연은 그러한 정도로 대중화되지 않았기 때문이었다.<sup>10)</sup> 대중적인 인기를 타고 댄스클럽 쪽

10) 이동연은 아래의 표와 같이 홍대앞의 댄스클럽과 라이브클럽을 구분하고 있으나 실제 초기에는 그렇게 뚜렷한 구분이 없었다고 한다. 이는 곧 초창기에 ‘댄스클럽’은 2000년대에 홍대 유흥문화의 중심 공간인 대형 댄스클럽과는 다소 성향이 달랐다는 것을 말해준다.

으로 상업성에 착안한 자본이 유입되기 시작한 것과는 달리 라이브클럽들에 대해서는 그러한 외부의 관심도 크지 않았다.

### 3) 안티테제로의 ‘홍대인디’의 탄생

1980년대 말까지 ‘홍대앞’의 독창적이고 예술적인 동네분위기를 말하는 것은 음악보다는 미술과 관련되는 의미였다. 즉 미대생들이 갤러리나 작업공간, 카페 등을 통해 전시 및 각종모임을 가졌던 사교적 공간이 중심적이었으며, 이는 홍대앞 인디음악씬의 분위기와도 직접적으로 이어진다. 당시까지만 해도 락카페 중심의 음악씬은 신촌에 있었고 1980년대 후반까지도 홍대앞 지역 건물의 80퍼센트 이상이 단독주택이었으며, 주택의 주차장 대부분을 홍익대 미대생들이 저렴한 가격으로 임대하여 작업실로 개조하여 사용하고 있었다. 것처럼 소위 ‘예술 하는 애들’이 임시방편으로 고쳐서 작업공간을 만들고, 그곳에서 일하며, 친구들이 모여서 놀고, 술 마시고 하던 지역에 시인, 작가 등 다른 종류의 예술가들이 개인적 취향에 따라 모여 들었던 예술가들의 썸이었다. 갤러리 카페, 음악 카페, 산울림 소극장(1980년대 중반에 개장) 등이 있었으나 그 수가 그리 많지도 않았고 고객도 제한되어 있었으며 상업화된 공간도 아니었다. 지역적 범주의 면에서도 홍대 부근 서교동 일부에 한정되어 있었고, 문화적 활동이나 현상이 강하게 나타난 것은 아니었다. 그랬던 지역에 1990년대 들어 클럽이 등장하면서 급속한 속도로 인디음악씬이 형성되었던 것이다.

그러나 초창기 인디음악씬의 주역이었던 인물들과의 인터뷰에 의하면, 당시만 해도 인디음악씬은 일반 사회적 시각에서나 주류 언론들의 표상에서나

	댄스클럽	라이브클럽
출발시점	1992년 발전소	1992년 록월드 (94년 드럭)
클럽 수	20개	14개
클럽 성격	DJ의 연주와 춤. (PLUR-peace, love, unity, respect)	인디 밴드들의 라이브 공연 (DIY- do it yourself)
클럽 연대 조직	클럽문화협회 (2003 12월)	라이브클럽연대 (2004 3월)
연계 페스티벌	클럽데이	사운드데이, 라이브데이

\* 댄스클럽과 라이브클럽의 영역별 특성(자료 이동연 2005: 277에서 재인용).



독자적인 ‘문화’로 인정되기보다는 일종의 ‘일탈’로 여겨졌다고 한다. 자신의 자녀들이 락카페를 드나들거나 펑크 공연에 가거나 하면 부모의 입장에서는 타락하였다거나 빗나갔다거나 노는 애로 여기거나 하는 부정적 시각이 지배적이었으며, 그것은 홍대앞에 형성된 인디음악씬에 대해서도 마찬가지였다. 홍대앞 인디씬의 클럽과 그 안에서 일어나고 있던 일들이 새로이 등장하는 ‘문화’로 인정되지 않았다는 것은 클럽이 여전히 ‘유흥업소’로 등록해야 하며 정식의 공연장으로 등록하는 것이 허가되지 않아 클럽에서 공연하는 것이 불법이었다는 점에서도 알 수 있다. 라이브클럽의 합법화 운동은 이러한 모순을 극복하고 자신들의 활동에 정당성을 획득해 보고자 한 운동이었으나 앞서 살핀 바와 같이 완전한 승리는 아니었으며 소위 주류의 시선을 바꾸는데 의미있는 정도로 성공하였다고도 볼 수 없다.

그런 점에서 앞서 인용된 신문 기사들에서 홍대앞에 등장하는 인디씬에 대해 “언더그라운드의 반란”이라거나 “기성세대에 대한 저항”이나 “아마추어리즘의 승리” 등의 레토릭이 사용되고 있었으나 그것은 인디씬 등장 당시의 홍대앞 부근 주민과 예술인, 음악인의 실재를 그대로 반영하는 것이었다고 보기는 어렵다. 다음 장에서 살펴 보게 될 초기 홍대앞 인디음악씬 주역들의 회고에서도 드러나겠지만 그 당시에 인디음악씬의 주체들은 어떠한 특징의 대상에 대해 의식적으로 저항했다기보다는 오히려 주류문화의 반대편에서 자신들을 해명하고, 자립적으로 자신들만의 취향적 공간을 구축해나갔다고 보는 것이 보다 정확하다. 즉, 단순한 저항의 공간이기보다는 새로운, 대안적인 사회성을 구축해 가는 공간이었던 것이다. 그렇게 볼 때 적어도 저항이나 반란, 승리, 자유 등을 강조하는 초기 일부 미디어의 표상은 당시 홍대앞 인디음악씬에 대한 깊이 있는 이해에 기초한 서술이었기보다는 자신들의 임의적인 상상에 의한 일종의 이미지 부여의 측면이 강했다고 보인다. 1990년 초 탈운동권의 분위기에서 홍대앞은 문민정부의 민주화가 실현되는 장소로 상징되었으며, 그 장소의 주체들은 어떤 사람들이다라고 이미지를 부여하는 맥락과 배경이 있었다고 생각된다.

홍대앞 인디음악씬을 둘러싼 이와 같은 상황은 계급적 성격을 가진 서구의 하위문화들이 주류에 포섭되어 가는 과정<sup>13)</sup>과는 다른 종류의 포섭을 의

미한다고도 볼 수 있다. 그것은 외부로부터 부여되는 이미지, 요구되는 홍대 인디의 역할 등으로 인해 오히려 홍대앞 인디음악씬의 다양성을 억누르고 배제하는 측면을 동시에 안고 있었기 때문이다. 홍대 인디씬의 주역들은 당시 홍대앞에는 정치이념적 저항의 성격을 전혀 갖지 않은 비정치적 의미의 ‘순수한’ 음악 다양성의 실험과도 같은 시도가 많이 있었다고 하며, 그런 의미에서 그들은 크라잉넛과 같은 단일한 종류의 음악으로 홍대앞 인디음악씬의 성격을 규정해 버리는 움직임에 거부감을 드러내기도 한다. 홍대 인디음악씬의 다양한 맥락과 그 의미에 대해서는 다음의 장에서 보다 상세히 논의하고자 한다.

---

13) 서구에서도 물론 그러한 포섭에 대한 저항이 나타나며 최근에 있었던 런던 테임즈강에서의 “핑크장례식”과 같은 이벤트도 그러한 저항의 일면을 보여주는 것이라 할 수 있다(중앙일보 2016년 11월 26일 24면 “펄트록은 죽었다, 수집품 73억원어치 불태워” 기사 참조).

### III. ‘홍대앞’ 인디음악씬의 전성기: 2000년대 초~중반

홍대앞 인디음악씬은 2000년대를 기점으로 급격히 성장하면서 지리적으로나 인구학적 측면에서 확장되기 시작한다. 본 연구에서 ‘2000년대 초반~중반’을 ‘전성기’로 구분한 것은 클럽 및 홍대지역의 페스티벌과 공연을 위주로 하는 인디음악씬의 산업경제적 측면과 음악인, 클럽 수 및 종사자, 그리고 관객을 포함하는 공간적, 인구학적인 수치를 기준으로 상정한 것이다. 그리고 여기서 지적해야 할 것은 이 ‘전성기’의 내부적/외부적 변화들은 뒤에 IV장에서 이야기 하게 될 그 이후의 ‘분화기’를 초래하는 분열의 지점들을 동시에 생산하였으며, 전성기와 분화기는 2000년대 중반 이후 겹쳐있다는 것이다. 이러한 맥락을 염두에 두면서 본 장에서 강조하고자 하는 것은 ‘홍대인디’라는 것이 하나의 동네 지역커뮤니티의 소수문화에서 전국적으로 알려지는 시기에 하나의 ‘상품미학’으로 빛어지는 과정이다. 즉 II장의 내용이 당시 한국의 정치사회적 변화의 산물로서의 ‘인디’의 등장과 그것이 ‘홍대앞’이라는 공간과 연결되는 인과적 전개를 분석 정리한 것이라면, 본 장의 내용은 이것이 ‘홍대앞’이 클럽 중심의 음악씬으로 청년문화의 메카로 되어 가는 그 과정에서 ‘홍대인디’라는 상품미학이 탄생하게 되는 현상과 그에 따르는 영향을 분석하는 것이다.

이 장에서는 이러한 내용을 3개의 절로 나누어 정리하고자 한다. 첫 번째로 1절인 ‘홍대앞 인디음악씬의 번성과 확장’에서는 음악만이 아닌 다양한 예술가들의 공간이었던 ‘홍대앞’에 ‘음악씬’이라는 확고한 장소성을 부여하게 된 가장 큰 요인이라 할 수 있는 클럽데이와 사운드데이의 전개와 영향을 서술하고, 이 과정에서 급격하게 늘어났던 클럽 및 공연공간, 그리고 인디레이블의 번성을 다룬다. 2절인 ‘전성기 홍대앞 인디씬의 특성’에서는 음악인 및 예술가를 포함한 인디음악산업의 종사자와 관객 등의 유동인구 및 이주민이 증가하고, 그들 간에 형성되는 공동체적 유대감과 관계적인 특성들을 다룬다. 이어서 그들이 홍대앞이라는 공간을 어떤 방식으로 전유(appropriate)하여 인디의 공간으로 만들어 가는가에 대해 논한다. 마지막으로 3절에서는

홍대앞 인디음악씬이 90년대에 비해서 확장되었음에도 불구하고 그들을 상대적 약자로 (보이게) 만들었던 대형 댄스클럽의 경관 지배와 2002년 월드컵 전후를 기점으로 급속히 전개된 홍대 지역의 상업화 및 젠트리피케이션의 부작용이 그 모습을 드러내기 시작하여 서서히 홍대 전성기의 막을 암시하는 2000년대 중반을 다룬다.

2002년도 한일 월드컵을 계기로 홍대앞이 관광객들에게 명소로 알려지기 시작하면서 홍대앞의 문화지구 지정 등의 논의가 나왔으며 당시에는 결국 무산되었으나,<sup>14)</sup> 부동산 가격의 앙등을 초래 하여 소규모로 운영되던 라이브 클럽에 부담을 가중시켰다. 힙합이나 일렉트로닉의 인기를 타고 번영하던 댄스클럽과 달리 상대적으로 대중화가 덜 되었던 라이브클럽은 악화되는 상황 속에서 계속적인 존재 가능성을 염려하는 경우도 흔히 발견된다.<sup>15)</sup> 한국의 대중음악 시장과 일명 ‘부비부비’를 유행시킨 대형 댄스클럽의 그늘에서, 경제적인 생존을 위한 인디음악산업의 조직화 및 상품화의 과정에서 일어났던 분열의 지점들은 IV장에서 다루게 될 홍대앞 인디음악씬의 분화기의 시작을 암시하고 있었다.

## 1. 홍대앞 인디음악씬의 변성과 확장

### 1) “황금시대”: 클럽데이와 사운드데이

2001년 3월, 홍대지역 4개의 테크노 클럽이 함께 모여 한 장의 티켓으로 모든 클럽을 다닐 수 있게 하는 클럽데이를 개최한다. 800여 명의 관객을 모았던 이 행사가 화제가 되어 주변의 클럽들이 동참하여 제2회 부터는 10개의 클럽이 매월 마지막 주 금요일 ‘홍대 클럽 하나 되는 날’이라는 슬로건 아래 참여한 댄스클럽에 모두 출입할 수 있는 클럽데이를 탄생시켰다. 클럽데이의 성공과 함께 2003년에는 라이브클럽을 따로 모아 매월 셋째 주 금요일에는 사운드데이가 생겨났다. 음악적 다양성과 소스를 키우

14) 2003년부터 제기되기 시작하였던 홍대앞 문화 지구 지정 논의는 댄스클럽이 현행법상 불법이라는 이유로 결국 무산되었다(위의 [표 II-1] 참조).

15) 라이브클럽들이 처한 어려움은 음악의 소비양식이 점차 오프라인에서 온라인으로 변화되면서 더욱 심화된다. 이에 대해서는 IV장에서 상세히 논할 것이다.

자는 취지 하에 라이브클럽 주체들이 함께 모인 것이다. 클럽데이와 사운드데이 양 축을 통해 ‘클럽’은 홍대앞 문화의 대표 브랜드가 되었고, 2000년 무렵 10여 개에 불과했던 클럽 수가 90개로 늘어나는 양적 성장을 거두었다. 주간지, 방송국, 대학언론까지 홍대 클럽데이를 취재하였고, 언론 마케팅은 6월에 열린 2002년 한일월드컵과 맞물려 돌아갔다. 1천 명을 밀돌던 클럽데이 참가자가 당일 티켓 구매자를 1만 명 이내로 제한해야 할 정도로 규모가 커졌다(천호균 외 2013).

2000년을 전후해 한국담배인삼공사 KT&G가 홍대앞에 진출하여 인디 음악가들을 지원하는 문화사업을 시작하고 홍대앞 놀이터 건너편에 공연기획 사무실을 두어 지원금을 관리하도록 하였으며, 2001년 3월 그 지원금의 일부로 클럽데이가 개최되었다. 클럽데이란 한 장의 티켓으로 참가한 모든 클럽을 다닐 수 있게 한 행사였다. 이 행사는 예상했던 것 보다 더 큰 호응을 얻었으며 하루에 800여 명의 관객을 끌어 모으는 성황을 보였다. 항상 관객의 기근에 시달려 왔던 홍대앞의 클럽들에게는 크게 환영할 만한 일이었으며, 회를 거듭 할수록 참가하는 클럽의 수가 늘어났다. 2003년에는 라이브클럽만을 대상으로 하는 사운드데이가 시작되었으며, 클럽데이와 사운드데이의 성공을 통하여 ‘클럽문화’는 홍대앞 인디씬의 대표적 브랜드가 되었고 클럽의 폭발적인 증가로 이어졌다.

사운드 데이 하던 때... 그거 재밌었지. 그리고 되게 브라이트 했어. 좋은 영향력을 끼쳤어, 음악 하는 사람들에게, 관객들에게, 동네 사람들 그 썬에 좋은걸. 사람들 많이 오지, 대기업에서 개런티를, 지원을 해주니깐. 음악 하는 사람들도 재밌고... 그 때 KT&G에서 2억을 줬거든. 그 때 놀고먹기가 좋았지, 그게 결국 클럽들의 월세였어, 한 달 월세를 낼 수 있는 거잖아.. 그러면서 이런저런 뭐 클럽데이 협회, 서교자치회 이런 식으로 모여서 했지. 서교자치회는 그나마 잘 돌아갔지, 이거는 자본유치를 위한 틀이었거든. 외부 개입자본을 몰고 오기 위한 거. 그래서 그나마 수지가 한때 좋은 편이었었지... 2004년이 전성기였어 그 때 포장마차에 막 50명씩 들어가던, 자리 없어서 서서 먹고 그럴 때. 그 때가 KT&G의 시대야. 허허. KT&G가 이 동네에 담배랑 돈을 뿌릴 때야... 출연을 하면 대기실에 박스가 와, 담배박스가. KT&G에서 새로 나온 담배들이 막 보루로 들어와. 막 퍼. 담배 피는 사람들이 막 챙겨. 그리고 공연 끝나면 막 봉투, 당일 개런티가 나와. 그럼 KT&G 짱!(엄지손가락 치켜들며) 그래서 우린 KT&G가 공연 기획 한다 그러면 언제든지 갈 생각 있어, 이랬지. (웃음) KT&G도 뭐 문화행사라 하면 세금을 까줘. 2억을 내도 차감을 해줘. 문화사업지원금이라 하면. 최고인거지, 서

로서로. 지네도 좋지, 예술가 하면 담배 엄청 피잖아, 그 당시에는 다 양담배 폼겨든, 한국 담배 안 폼겨, 맛없다고. 근데 들어오면서 브랜드 이미지가 좋아지잖아? 그래서 갈아타는 사람들이 있었어. 윈윈(win-win)이지(김마스타).

김마스타의 구술에서처럼 당시 KT&G와 같은 외부자본이 이미 들어와 있었음에도 불구하고 그에 대한 홍대 인디씬 구성원들의 반응은 호의적이었으며 거기에서 더 나아가 오히려 “자본을 유치”하고자 하는 움직임까지 있었다고 한다. KT&G의 지원은 클럽데이, 사운드데이와 같은 행사의 개최로 지역 상업화에 따라 치솟는 임대료에 시달리는 클럽운영주들과, 공연을 하여도 돈 벌이가 넉넉하지 못했던 다수의 음악인들에게 활기를 불어 넣어 주었기 때문이다. KT&G측에서는 클럽들과 음악인들에게 개런티를 지불함으로써 결과적으로 상업화와 경제난의 부작용을 일시적으로 완화시키는 역할을 하였다. 이는 대다수의 인디음악인들에게 경험하기 힘든 즐거움이자 희망과 기회로 받아들여졌다.

2000년대 초반은 2002년 한일 월드컵과도 맞물려 홍대앞을 오가는 유동인구가 폭발적으로 증가하던 시기였다. 2002년에 시작한 인디 예술인들의 ‘프린지 페스티벌’(구 ‘독립예술제’)과 프리마켓은 홍대앞의 예술/음악씬을 활성화 시키는데 기여했다. 1990년대 이전 홍대앞의 공간이 예술씬이었다면, 2000년대에 들어 급격히 늘어난 음악공연 공간의 확대와 더욱 빈번해진 공연의 빈도는 홍대앞이라는 공간을 국내에서 유일무이한 인디음악씬으로 성격 짓기에 충분하였다. 홍대앞 인디음악씬의 공간과 인구의 확장은 단순히 공연관람을 위해 홍대를 오가는 관객뿐만 아니라 전국 각지에서 다양한 배경의 애호가, 음악인, 음악산업 종사자의 이주로 이어졌다. 즉 일시적인 방문객만으로 구성된 유동인구가 아니라, 홍대앞으로 이주하는 인구 자체가 늘어나게 된 것이다. 소규모 클럽의 크고 작은 성행에서부터 양현석<sup>16)</sup>이 도입한 대규모의 댄스/힙합 클럽까지의 양적 성장은 공급과 수요, 곧 생산과 소비의 증폭을 말해 준다. 본 연구에서 자신을 관광객이나 신주민과는 구별되는 ‘원

16) ‘서태지와 아이들’의 멤버로 시작하여 지금은 엔터테인먼트 기획자로 활동하고 있다. 면담 대상자들에 따르면 그는 엔터테인먼트 기획 이외에도 부동산 투자 등으로 홍대앞의 젠트리피케이션의 진행에 핵심적 역할을 하였던 인물 중 하나이다.

주민’이나 ‘토박이’로 생각하는 정보제공자들은 거의 대부분이 2000년대 초반부터 중반 사이에 홍대앞 클럽씬으로 넘어온 사람들이었다.

그 때 여기밖에 없었거든. 뭐 락카페 이런 건 있었는데, 이런 클럽 공연 문화가 모여 있는 게 홍대밖에 없었어. 나는 원래 대학로에서 있었지. 우리나라는 공연하는 데가 원래 뭐 세종문화회관, 대학로 이런데서 했는데, 거기는 소극장문화가 있었으니깐. 근데 그건 달라요. 대학로는 서로 잘 몰랐어. 근데 여기는 (분위기가) 달랐지. 다들 알고, 길가다가도 허구헌날 모여 있고. 홍대는 동네가 작잖아. 전철로 두 블록 안. 합정, 홍대, 신촌 요 사이에 두 블록 (김마스타).

난 집은 상계동이었어, 졸업하고 이사 왔지. 동교동으로. 홍대 처음 왔을 때 대학교 때인데, 이제 그런 거 있잖아, 그냥 편한 거. 아 이렇게 사는 사람들도 있구나, 나랑 맞는 동네다 싶어서. 안 그래도 지난 일요일에 옛 친구를 만났어, 회사 생활하는 애, 갠 맨날 나한테 사회성 없다고 하는 놈이야. 결혼하고 애 낳고 회사 다니고. 그 기준이 한국사회에서의 보통의 기준이라고 한다면, 나는 홍대가 더 맞았던 거지. 아 여기 사람들은 뭔가 트여있구나. 처음 살 때가 좋았어, 이런 조그만 가게들이 되게 조금이었어. 홍대에 와야지만 있는 가게들이었고. 이를테면 한 5평짜리 바에서 맥주마시고 음악 듣고 하는 데가 홍대밖에 없었거든. 음악이 좋았지, 다른데서는 못 듣는 음악. 애들이 옷 입는 것도 달랐어, 강남패션, 뭐 유행하는 게 있잖아, 여기는 사람들 옷 입는 것도 다 다르고, 멘탈리티가 달랐어 (콧털).

2000년대 초반 ‘홍대앞’에서만 가능했던 대안적인 분위기나 스타일, 사회성, 대인관계 등을 경험하고 이곳으로 이주해 온 면담자들의 회고이다. 위의 구술에서 드러나는 바와 같이 그들은 ‘홍대앞’의 차별화된 성격에 매료되어 이주를 결심한다. 즉 라이프스타일이나 취향이 이주의 주요 동기였다고 볼 수 있다. 이들 이외에도 서지 씨의 경우는 본래 서울사람이 아니었으나 부산에서 “인디를 시작했다가” 대학교 때 서울에서 공연을 보러 다니기 시작한 후 작은 클럽에서 오디션을 보고 정기공연을 하기 시작하면서 2003년에 아주 서울로 옮겨 왔다고 한다. 인디 음악 활동이 좋아서 그것을 하기 위한 수단으로 아주 열심히 공부하여 의사가 되었다고 하는 그는 홍대앞에 좀 더 자주 가기 위해 아예 서울에 직장을 구해 이주해 온 것이다.

본 연구를 진행 하면서 만나 본 백 명 이상의 사람들 중 홍대앞 근처에서

태어난 사람은 합정동 2명, 연남동 2명 등 네 명에 불과했다. 대부분의 사람들은 홍익대학교 학생, 또는 학생이었던 친구를 통해 접하거나 클럽씬을 중심으로 홍대앞을 넘나들기 시작하면서 스스로의 선택에 의해 ‘홍대 사람’이 되었다. 이들의 증언에서 발견할 수 있었던 공통점은 2000년대까지만 해도 홍대로 오는 사람들과 그 곳에 거주하고 있던 사람들 사이에 원주민/이주민의 경계나 갈등이 없었다는 것이다. 개인의 출신, 배경이나 직업, 나이, 성별 등과 무관하게 서로가 서로를 받아들이는 평등하고 개방적인 형태의 관계였다고 볼 수 있다. 홍대앞은 인디 음악을 하는 사람들은 물론, 관련 종사자, 애호가들 모두에게 이상적인 교류 및 기회의 장소로 여겨졌던 것이다.

인디 하는 사람들이나 그림 그리는 사람들이나 글 쓰는 사람들이 여기를 처음 만든 주인 같은 말을 하죠. 주인일 수도 있죠, 그것 때문에 여기가 발전한 건 부정할 수 없는 사실이니까. 그 독특한 문화가 좋아서 사람들이 모이기 시작했으니까. [...중략...] 여기는 뭘 해도 되는 곳이었지, 다른 데와는 달리. 그게 홍대의 힘이었지. 행위예술이건 뭐 길거리에서 소리를 지르고 춤을 추건, 홍대에서는 개지랄을 떨어도 이상하게 안 쳐다보잖아? 오히려 그런 걸 좋아서 구경하러 오는 사람들이 있지. 길거리에서 막 쇼하는 애들까지도.. 여기서 그러는 애들 말이, 다른 데 가서는 못 한다잖아. 여기서 하면 그나마 덜 쪽팔리고 덜 쟁피하다잖아. 여기니깐 가능했지, 그게 홍대였지 (썩사).

홍대앞의 독특한 성격으로 기억되는 것은 “여기에서는 무엇이든 할 수 있는 곳”이란 점이다. 자기만의 색깔을 가지고 살아가고 서로 이질적인 것들이 공존할 수 있었던 곳, 즉 표현의 자유가 있고, 개성이 존중되며, 누가 무엇을 하건 차별하거나 배제하지 않는 분위기가 있었기 때문이다. 면담 대상자들이 특별히 드러내 놓고 말하지는 않았으나 많은 사람들의 이야기에서 홍대앞은 ‘평등하고 민주적인 곳’이었다는 인상을 받았다. 또한 앞의 구술에서 나온 것처럼 당시만 해도 이처럼 자유로웠던 곳은 “여기 밖에 없었다”는 인식은 곧 ‘홍대앞’이라는 공간이 비슷한 이념의 다양한 주체들을 끌어 올수 있었음을 얘기 한다. 이와 같이 다른 곳에서는 찾을 수 없는 자유로움과 관용의 분위기는 그러한 것을 추구하는 다양한 사람들을 끌어 들였으며, 이곳으로 들어와 여러 가지 창의적인 예술 활동이 가능했던 사람들은 당시를 노스텔지어를 가지고 회상한다.



## 2) 연행공간의 확장과 인디레이블의 질주

클럽데이와 사운드데이 이벤트는 ‘홍대앞’에 ‘음악썸’이라는 확고한 장소성을 부여하였으며, 전국적으로 인디음악에 관심이 있던 사람들을 홍대앞으로 불러 모으는 효과를 가져 왔다. 그와 더불어 홍대앞에서 이들이 공연할 수 있는 공간도 빠른 시일 내에 급격히 확장되었다. 그러나 아래의 [표 III-1]에서 뚜렷이 드러나는 바와 같이 2000년대 후반으로 가면서 늘어나는 공연장은 주로 수백 명 이상의 수용 능력을 가진 대형의 공연장이었다. 다시 말해 그러한 규모의 공연장들을 운영할 수 있는 자본이 홍대앞으로 유입되고 있었던 것이다. 반면 그에 비례하여 초창기부터 홍대앞 인디음악썸의 랜드마크로 여겨졌던 소규모의 클럽들은 경쟁에 밀려 속속 폐업하면서 사라져 가거나, 공연장만으로 유지하기가 어려워져 카페 벨로주나 프리버드(빅버드)의 사례에서처럼 카페나 술집 등의 영업을 겸함으로써 공연장의 기능을 유지해 가고자 하는 노력을 하게 된다. 따라서 공연장이나 관객의 수가 늘어났다 하더라도 그것은 대형 공연장으로의 쏠림 현상을 수반한 결과였으며, 바다비와 같은 소규모 클럽은 대출에 의존하거나 적자를 내면서 겨우겨우 연명해 가다가 그 중 일부는 폐업할 수밖에 없는 형편이 반복되고 있었다. 그런 의미에서 클럽수가 늘고 홍대앞을 찾는 사람들이 증가한다는 것이 곧 라이브 인디음악썸의 성격이 유지되거나 활동환경이 개선되고 있었음을 의미하는 것만은 아니었다.

[표 III-1] 2000년대 이후 홍대앞 주요 라이브 공연 공간<sup>18)</sup>

개업년도	공연장 이름	특 성	비고사항
1994년	DGBD (드럭)	락, 펑크공연 위주 1세대 라이브클럽	블루데빌과 드럭 합친 것

18) 등록된 공연장 이외에 공연이 가능한 곳들을 포함하고 있으며, 1990년대 후반에 개업한 경우라도 2000년대 들어서까지 영업을 계속하고 있던 곳도 포함하였다. 그러나 자료의 한 계로 홍대앞의 모든 공연 공간을 포함하지는 못하였으며 대체적인 추세를 보여줄 수 있는 주요 공간만 제시하였다.

1995년	프리버드	2개 무대, 평일에는 펍으로 운영	이후 프리버드2로 확장
	롤링홀	중-대형 공연공간 (V홀 이전까지 홍대에서 가장 큰 라이브 공연장)	
1996년	재머스	1세대 클럽, 낮에는 햄버거가게 밤에는 클럽	
	에반스 라운지	재즈 중심 공연장	클럽 에반스 병행
1997년	롤링스톤즈	하드락 클럽	1995년 첫 개관
	코다	힙합, 랩, DJ공연	신촌
	마스터플랜	인디/언더그라운드 힙합, 랩음악	
2004년 (1994년)	빵(1994년 개관)	모던락/인디 밴드 위주 공연장	2004년 홍대앞으로 이전
2004	바다비	‘홍대 인디의 인큐베이터’ 개방적 오픈스테이지 기획 제공	2015년10월 폐관
	ZOO	유명 모던락 밴드들 공연 위주	2014년11월 폐관
	핑키핑키	다양한 라이브 공연 및 댄스 병행 외국인들이 많이 찾는 공간	이후 Club F.F.
2005	SPOT	모던 락, 펍 위주	2014년11월 폐관
2007	클럽 타打	다수 솔로 공연 중심	2016년 9월 폐관
	상상마당 라이브홀	대형 공연- 기획공연 및 페스티벌 관련	전 씨어터제로 건물, KT&G가 매입
	사피엔스7	메탈, 하드코어, 락 위주	2014년 2월 폐관
2008	까페 벨로주	까페 및 바의 형태 영업	수차례 이전
	하나투어 V홀 (전 레진코믹스)	락, 힙합 및 대규모 공연 지하에 댄스클럽 Vera가 있음	2016년 하나투어와 계약
2009	오토르 (Auteur)	소프트 모던락이나 어쿠스틱 위주 공연	2014년 5월 폐관
2012	프리즘 홀	중형 라이브 전용공연장, 인디/메이저 구분 없는 무대	
2013	에스 24 무브 홀	대규모 공연장	

서울시 도시계획의 자료나 기타 지역연구, 음악공연관련 사이트 등을 살펴보면 2000년대 홍대의 ‘공연장’이라고 정리해 놓은 수치가 조금씩 다른 것을 알 수 있다. 이러한 차이는 공연장의 개업과 폐업의 주기가 매우 짧다는 사실과 또한 여러 기준 상의 차이로 통계를 파악하기가 어렵다는 사실에 기인한다. 예를 들어 실제로 인디음악인이나 음악을 동반하는 퍼포먼스가 이루어지는 공간은 합법적으로 ‘공연장’으로 등록되어 있는 장소와 앞의 절에서

언급한 중소 규모의 클럽 이외에도 술집, 식당, 기타의 작업 공간이나 갤러리 등 매우 다양하다. 이러한 공연들은 대부분 소액의 현금을 내거나 때로는 관람료를 따로 받지 않는 경우들도 있었기 때문에 ‘티켓 판매량’과 같은 통계로도 기록되어 있지 않다.

1990년대 중반 홍대앞 인디씬의 성립과 함께 나타난 인디음악 붐은 인디레이블의 발매 확산으로 이어졌으며, 인디레이블의 발매 확산은 곧 인디씬의 성장을 보여주는 또 하나의 지표로 볼 수 있다 ([표 III-2] 참조). 인디레이블의 발매는 1996년 이후 언론의 선정적인 관심 등의 효과도 있어 서서히 성장하기 시작하였다. 그 후 1999년 경이 되면 초기의 관심이 사그러 드는 듯하였으나, 2000년 이후 본격화된 ‘홈레코딩 제작 시스템’에 힘입어 다시 늘어가기 시작하여 2004년부터는 매년 발매되는 인디음반이 200장이 넘는다고 한다(박준흠 2008).

...한 10년전 까지만 해도 씨디가 대세였지, 엠피쓰리가 나오고 해도, 반반이야. 사람들이 씨디를 샀지. 지금은 씨디를 사 본 적이 없는 애들이 태반이잖아. 90년대 생만 넘어가도 그럴 거야. 공연장에 와도 안 사. 내 음악을 듣는 사람도 씨디 없는 사람들이 대부분일걸? 지금 하루 한 장 판다면 그 때는 오십장, 이런 느낌이지. 이십년전, 십오년전, 열심히 팔면 집세 내고 기타도 사고 했지, 공연 보러오는 사람들이 다 샀어, 영화관에 가면 팝콘 사듯이 공연장에 오면 씨디 한 장, 두 장. 아는 사람들도 서로서로 사주고 (김마스타, 2016년 봄).

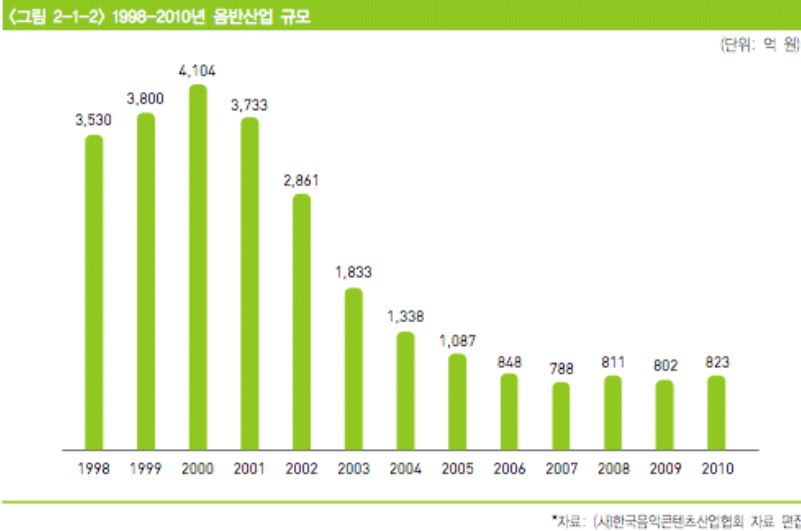
그러나 인디레이블 발매의 꾸준한 성장에도 불구하고 2000년대에 들어 디지털 음원시장의 활성화로 인해서 전반적인 대중음악의 음반 산업은 10년간 75% 이상이 줄어드는 (특히 2000년에서 2005년 사이에 1/3로 줄어드는) 것을 볼 수 있으며 당시에 활동하였던 사람들의 증언이나 음반산업 관련 자료들에서도 그러한 사실을 확인 할 수 있다 ([그림 III-1] 참조).

[표 III-2] 한국의 인디레이블의 역사 (박준흠 2008에서 정리)

년도	발매시작 레이블	시기별 특징
1996	인디(indie) 석기시대(Stoneage Records) 드럭레코드(Drug Record)	-대개의 인디음악인들은 ‘자신이 운영하지 않는’ 저자본 레이블에 ‘소속’되어 활동하는 방식이었음, 즉

1997	강아지문화예술(Gang A.G.)	인디레이블이 메이저와의 매니지먼트 방식이 다르더라도 소속음악인들이 자본의 통제에서 벗어날 수 없었음을 의미. -1999년 기점 초기 인디레이블을 주도했던 ‘인디’와 ‘강아지문화예술’이 시장의 한계에 부딪힌 이후 잠시 동안의 과도기를 맞이하는 와중에 홈레코딩(home-recording) 기술과 관련 소프트웨어, PC(하드웨어) 발전에 영향을 받아 인디레이블 자체의 패러다임도 서서히 변화하기 시작.
1998	스컹크 레이블(Skunk Label) 카바레 사운드(Cavare Sound) 문화사기단 라디오뮤직(Radio Music)	
1999	쌈넷(ssamnet) 마스터플랜(Master Plan) B-레코드(B-Record)	
2000	GMC 레코드(GMC Records) 벌룬앤니들(Baloon & Needle) 튜브앰프 레코드(Tubeamp Records) 문라이즈(Moonrise Records)	-1999년 인디음악씬에서 바이닐, 노이즈가든, 노브레인, 델리 스파이스, 언니네 이발관 등의 밴드들이 히트를 치고, 이후 2000년 ‘델리 스파이스’의 김민규가 문라이즈 레이블을 만든 이후로 점차 <b>홈레코딩이 보편화</b> 됨 -‘자생적인 인디음악씬’의 형성: 소자본에 의존하지 않는, 음악인들 자신이 음반제작의 완전한 주체가 되는 것 -2000년대 초반-중반까지 음악인들 중심으로 인디레이블들이 가장 활성화 됨. 기존의 펑크/모던락과 포크에서부터 힙합/랩을 포함한 다양한 장르의 프로덕션이 진행되었다.  *2000년대 후반 이후에도 인디레이블들이 계속 발매를 하고 있지만, 2000년대 중반부터 성장한 레이블들과 외부 대자본 기획사에 의해 만들어진 ‘인디레이블’들이 점차 생겨나면서, 사실상 다시금 대규모 ‘인디 레이블’들에 ‘소속’되는 패러다임이 나타나기 시작. 대표적인 케이스로 ‘파스텔뮤직’을 들수 있는데, 초창기에는 인디 생산에 초점을 맞추는 듯 보였으나 현재는 대형 기획사의 형태. 음악인들이 제작 및 활동에 있어서 완전한 자율적인 영역에서 활동을 하지 못하는 경우가 혼함.
2001	주신 프로덕션(Jusin Production) 드림온(Dream On)	
2002	롤리팝뮤직(Lollipop Music) 리버맨뮤직(Riverman Music) 파스텔뮤직(Pastel Music)	
2003	비트볼 레코드 (Beatball Records) 샤 레이블(Sha Label) 에그뮤직(Egg Music) 도프뮤직(Dope Music) 퀸 엔터테인먼트(Queen Entertainment) 리듬온(Rhythm On) 비행선(Bihaengsun) 신의의지 레코드(Will Records)	
2004	소울컴퍼니(Soul Company) 빅딜 레코드(Big Deal Records) 루핀 레코드(Lupin Records) 핑퐁사운드(Pingpong Sound)	
2005	일렉트릭 뮤즈(Electric Muse) 붕가붕가 레코드(BGBG Records) 해피로봇 레코드(Happy Robot Records) 타일뮤직(Tyle Music)	
2006	루비샬롱(Rubysalon Record) 튠테이블 무브먼트(Tune Table Movement)	
2007	파고뮤직(FarGo Music)	

[그림 III-1] 1998-2010년 음반산업 규모 (한국음악콘텐츠산업협회 자료)



그런데도 2000년대 중반을 넘는 시점까지 인디레이블들이 꾸준히 늘어났다는 사실은 인디 음악에 대한 관심이 이제는 더 이상 일회성의 지나가는 현상이 아니라 꾸준한 수용층을 확보해 가고 있었음을 의미한다. 이러한 현상의 배경에는 첫째 앞서 언급한 ‘홈레코딩 제작 시스템’이 있다. 이는 당시 인디음악을 하는 사람들 사이에 유행하던 소위 ‘가내수공업 형태’의 음반 제작을 말하는 것으로 음반을 자신이 직접 구워서 공연장이나 길거리, 아니면 동네 레코드 가게나 인터넷을 통해서 판매하던 제작·유통의 방식을 일컫는다. 이 경우 상품으로 판매되는 대중가요 음반과 같이 판매량을 정확히 추정할 수 있는 기록을 찾기 어려운 까닭에 개별적인 인터뷰 자료를 통해 추세를 확인할 수 있을 뿐이다.<sup>19)</sup> 또한 ‘달빛요정 역전만루홈런’과 같이 작곡에서 녹음, 주문배달까지 자신이 직접 하였던 진정한 의미의 인디생산체계를 밟아왔던 음악인들은 자신이 직접 판매량에 대해 인터넷이나 라디오 프로그램

19) 이러한 사실은 인터뷰 자료에서도 확인 된다. 즉 2000년대 초중반 즈음이 되면 CD테크놀로지가 거의 사라지던 시절로 일반적으로 씨디 구매를 더 이상 안하는 추세였음에도 흥미로운 점은 호두씨가 속해 있는 ‘음덕’(음악 덕후, 음악오타쿠의 줄임말) 집단의 사람들에게 마지막으로 씨디를 구입한 것이 언제였는가 물었더니 대다수가 며칠 전, 일주일 전 등으로 대답하였다고 한다. 즉 공식 통계에는 잡히지 않으나 2016년에도 흥대אות을 찾는 사람들은 여전히 인디 음반을 구매하고 있었음을 알 수 있다.

램 등을 통해 밝히지 않는 한 생산량과 유통량에 대한 정확한 집계 자체가 불가능하다. 그러나 위의 [그림 III-1]에서 보듯이 2000년대에 들어 대중음악 음반판매량이 지속적으로 감소하고 있는데 반해, 위의 [표 III-1]에서처럼 클럽과 같은 공연장이나 공연 공간은 늘고 있었으며, 또한 위의 [표 III-2]가 보여주듯이 인디음악의 생산기반체계를 보여주는 인디레이블의 발매가 수적으로 확장하고 있었다는 사실에서 대중음악 시장의 흐름과는 다른 홍대앞 인디음악씬의 전성기의 일면을 추정해 볼 수 있다.

두 번째의 배경으로는 다소 인지도가 있고 대중성이 있는 일부 인디밴드들의 음악을 제외한 대다수의 인디 음악은 음원시장에 존재하지 않았으며, 따라서 그 때 까지만 해도 공연장에 가서 씨디나 포스터 등을 구입하는 것이 유행하고 있었다는 사실을 들 수 있다. 이러한 유행은 특히 인기곡 한두 개를 다운받아 반복해서 듣는 것보다 ‘음반’의 개념 자체를 중요시 하는 음악 매니아/컬렉터 들의 성향으로 설명할 수 있다. 이러한 사실 은 인디 음악에 대한 매니아 층의 성장을 시사해 준다.

## 2. 홍대앞 인디음악씬 구성원들이 기억하는 전성기

홍대앞을 바라보는 시각은 여러 가지가 있을 수 있다. 단순히 대학거리로 여기는 시각도 가능하며 혹은 댄스클럽들로 가득 찬 유흥오락가로 여길 수도 있다. 그러나 홍대앞을 ‘예술, 음악의 생태계’로 보는 것과 함께 인디씬의 구성원들은 자신들이 바로 홍대앞을 ‘홍대앞’으로 만든 주역으로 지역의 주인이라는 인식을 가지고 있다. 자신들이 인디씬의 구성주체이며 ‘예술과 음악의 생태계’로서의 홍대앞의 주인이라고 느끼는 것으로 보인다. 이처럼 홍대앞이라는 지역과 자신을 동일시하는 까닭에 이들은 홍대앞 경관이나 분위기의 변화에 매우 민감하게 반응한다. 즉 홍대앞 인디음악씬을 키워 온 데 대한 자부심이나 사명감을 느끼기도 하며, 홍대앞에 나타나고 있는 변화에 대해 비난이나 안타까움을 표출하기도 한다.

본 논문에서 ‘홍대앞의 전성기’라 함은 이들의 개인적 경험에 대한 기억

에서 나타난다. 이들이 홍대앞에 매력을 느끼고 이주를 할 당시의 기억에서 ‘홍대앞에 가야만’ 경험할 수 있는 하나의 분위기나 정서는 이들이 가치를 부여하고 있는 홍대앞의 공간적인 특성과 홍대앞 사람들의 관계적 특성에서 찾아 볼 수 있다. 홍대앞의 외부적 경관 및 내용의 변화를 피부로 느끼고 경험하였던 사람들은 ‘지금’과는 다른 ‘그때’를 향수하면서, ‘지금은 없어져 가는 혹은 없어져 버린’ 공간과 관계를 회고한다. 이것을 분석함으로써 이들 인디씬 구성원들의 ‘홍대는 이래야 한다’라던가 ‘홍대는 이랬었는데...’ 또는 ‘이게 홍대였는데...’ 등의 표현에 나타나는 홍대앞의 참모습을 구성해 본다.

### 1) 공간적 특성: 인디씬 구성원들의 공간전유

상수동 ‘그 문화 다방’에서 만난 김마스타씨는 20여 년간의 음악인 생활을 해 온 사람으로 홍대앞에서만 12년 동안 거주하며 활동을 해 왔다. 2010년 경 상상마당에서 주최하는 ‘홍대앞 재발견’이라는 관광 프로그램에서 가이드 역할을 하기도 하였던 그는 홍대의 변화 과정을 잘 알고 있는 사람의 하나로 이 연구 이외에도 많은 인터뷰의 대상이 되고 있다.

번지수로 말하면 잘 모르겠쥬, 잉? 홍대라고 하면 그때 여기 상수, 합정, 홍대정문, 여기가 삼거리, 여기가 산울림, 여기 안에가 홍대였어, 이게. 여기 상상마당, 여기 수노래방, 여기가 놀이티, 여기 뭐 뉴바란쓰, 이쪽으로 옷가게 빌딩들. 이 옷가게 많은데가 우리 때는 홍익보쌈이라 그랬는데, 뭐 쓰레기 골목, 곱창골목? 이름을 좀 바꾼 거 같은데 사람들이.. 우리 때는 거기 홍익보쌈이라는 진짜 오래된 데가 있었어요. 한 20년 됐나? 그래서 보쌈골목, 홍익보쌈골목 이랬지. 거기가 늦게까지 했어, 싸고. 여기에 우리한테는 이모들이 있었지, 이모들. 국밥집도 있고, 곱창볶음 집 쪽 있고, 한 열, 열다섯 군데? 수노래방 사거리 기점으로 주변에 클럽들이 있었지, 프리버드, 에반스, 에프에프, 슬러거인가 플러버? 또 이쪽으로는 재즈거지들, 재즈 하는 거지들이라고 불렸어. 모든 클럽이 이 위 쪽을 동그랗게 둘러싸고 있었고, 여기 산울림 쪽으로 넘어가면 빵, 여기 바다비가 생겼지. 사운드 홀릭도 있고... 연주가 한 7시 반에서 11시 사이에 라이브가 있잖아? 끝나면 밤, 자정, 근데 이 골목은 그 때부터 시작되는 거야. 곱창 집 여기 그 때부터 앉아있고. 국밥집에는 또 여기서 공연한 사람들 앉아있고, 지나가다가 어, 여기 누구 있네? 그러면 들어 가는거야. 다 친구고 서로서로. 음악은 선후배가 없지, 음악은 잘 하면 장땡이야. 기타도 잘 치고 노래도 잘 하고 이러면 모두 서

로서로 다 좋아하고. 미술이나 문학 이런 데서는 선후배가 있는데 음악은 그런 게 없었지... 헤비메탈 좋아하는 사람도 이 친구 포크기타가 맘에 드네, 그럼 좋은거지... 여기가 다 식당, 그리고 반대편 (현재 걷고 싶은 거리)에도 똑 같은 게 있었어, 원래. 지금은 다 밀어버렸는데. 가로등 짝악 있고 떡볶이 집, 튀김 이런 거 팔았지. 국밥집. 그 떡볶이 집에는 음악 하는 사람들 기타케이스들이 구석에 쌓여있었어. 술 마시고 기타 놓고 가는 거야. 맡겨놓고. 다음 주 공연할 때 찾아 갈게요, 이려고. 이게 한 2004년 쯤..보쌈골목은 비오는 날이면 무조건 갔지. 전쟁 통에 피난 온 사람들처럼 웅기종기.. 홍대 놀이터에서 혼자 앞에 수퍼에서 산 소주 까다가 전화 받고 가는데 어찌나 발걸음도 가볍던지, 동료, 동무, 동족이란게 그런거 같아...(김마스타).

김마스타가 기억하는 ‘홍대앞’은 클럽이나 공연의 시공간만이 아니라 밥집, 공원, 놀이터, 술집, 작업실 등 일상의 공간을 포함하고 있다. 이는 ‘인디씬’이 음악인, 관람객, 혹은 클럽의 사장과 같은 직업인들의 공간만으로 구성되는 것이 아니라 보쌈골목이나 땡땡거리, 수퍼 등을 포함 하는 생활공간, 즉 하나의 느슨한 ‘마을공동체’로 자연스럽게 연장되고 있었음을 보여 준다. 그것을 구성하는 사람들도 음악의 생산자, 소비자뿐 아니라 식당 주인, 수퍼마켓 주인, 국밥집 아주머니, 이모 등으로 확장되며 ‘동족’으로 기억된다. 전자뿐 아니라 후자도 씬을 구성하는 주요한 존재들이었으며, 음악 공간 이외에 생활공간도 홍대앞 인디씬에 고유한 특성을 부여하는 핵심적 요소였다.

화가이면서 홍대앞에서 술집을 경영하며 모든 인디 음악가를 자신의 친한 친구로 여기는 짝사는 1996년 경부터 홍대앞을 드나들기 시작하였다. 그는 자신이 처음 왔을 때의 홍대앞 분위기에 대해 다음과 같이 말한다.

96년, 97년 홍대에 왔지. 처음 간 데가 홍익보쌈이라고, 홍익보쌈, 그 때 거기 삼각주. 그 건물이 위에서 보면 세모나게 생겼잖아, 그래서 삼각주라 했어. 다 복층건물. 그 때 이 동네는 다 그지 같았거든, 아무것도 없었지. 상수동은 진짜 다 가정집 텃밭이었고. 할머니들이 야채 심고 있고. 삼각주가 제일 발달한 곳이었지. 호미화방, 서교 오피스텔 쪽으로. 다들 거기 2층에 구부리고 들어가서 앉아서 먹고 놀았던 말이야. 거기서 뭐 음악 하는 친구들 작가 형들, 노는 애들 다 술 먹고 떠돌고. 그러다가 사람들 알게 되고, 작업실, 단칸방 이런데 맨날 모여 앉아서. 사람들 많이 만났지. 그 때는 춤추는 클럽보단 공연하는 클럽들 위주 씬이었어, 2000년대 초반까지 왔다 갔다 하다가 2004년에 작업실 얻어서 이사했지, 역쪽에 (짝사).



의사로서 부산에서 인디를 하다가 홍대앞으로 와 오디션을 보고 인디음악 씬에 합류하기 위해 서울의 한 병원으로 직장을 옮겨 이주해 온 서지 씨의 구술도 흥미롭다.

내가 처음 여기 올 때도 난 여기 집은 없었지만 항상 왔었지. 바다비<sup>20)</sup> 같은 데는 뭐 사무적이지 않고, 공연장 분위기라기보단 그냥 자유로웠다고 할까? 손님은 많지 않았지만, 내가 어떤 짓을 하고 어떤 무대를 만들건 뭘 하던 다들 따뜻하게 받아주니까.. 초창기때는 엄청 술을 많이 먹었어요, 공연 끝나면 거기서 바로 술 먹었어. 그런 식의 연대.. 그게 향수처럼 남아버린거지. 기차길 거기 땡땡거리에 사람들이 모여 놀았지. 근데 그것보다도 바다비 안에서 바로 술판이 벌어지고 공연을 하는 동안 옆에서 안주를 만들기 시작하고 그랬죠. 형이 직접 만들기도 하고. 전에 또 자주 오는 요리사가 있었어, 그 사람이 만드니까. 그런데는 뮤지션만 있는 게 아니라 관객들이랑, 엄청나게 많은, 다양한 사람들이 공연 끝나면 항상 뒤풀이를 했었죠. 술 먹고 밤새우고 잤고,<sup>21)</sup> 그러다가 자고 가고. 그런 식의 문화.. 우리는 이런 걸 공유한다는 느낌, 기억, 그런 걸로 바다비에 한번 온 사람은 거기에 계속 이제 있는거죠. 그 때는 와~ 우리가 이랬는데.. 지금은 사라진지 좀 됐죠 (서지).

2000년대 초부터 홍대씬을 넘나들었던 면담자들은 호미화방 쪽 ‘보쌈골목’, ‘삼각주’로 불렸던 서교동 365길이나 산울림소극장 건너편 ‘땡땡거리’와 같은 골목을 당시 홍대 인디씬 구성원들의 집합공간으로 기억한다. 이 회고에서 우리는 당시 이들의 일상공간에 대한 몇 가지 분위기를 읽어낼 수 있다. 첫째, 공연이 진행되는 동안의 클럽 이외에 동네의 특정 술집이나 식당, 작업실 등의 공간은 음악인과 관객, 그리고 동네 주민과 주변인의 교류공간으로 전유되고 있었다는 점이다. 우연한 만남에서부터 유대감이 형성되고 지속되는 장소로 전유된 것이다. 이러한 만남의 공간들은 공연이나 공동작업이 기획되고 밴드가 결성되는 발판이기도 하였다. 근처 수 노래방 부근에서 식당을 운영하던 송수 씨는 보쌈골목을 일 끝나고 지나가면 언제나 아는 사람들이 있어서 그냥 지나칠 수가 없는, ‘악마의 거리’였다고 말한다.

---

20) 뒤의 IV장에서 살펴 볼 우중독보행이 2004년부터 2015년까지 운영하던 라이브클럽으로 홍대 사람들 사이에서 ‘인디의 인큐베이터’로 일컬어지는 곳이다.

21) 즉흥적으로 연주하는 것을 말함.

다음 절에서 다시 살펴보겠지만 홍대앞 인디씬의 클럽이나 연습실, 술집, 식당 등은 음악인과 예술인의 경계 없는 모임들이 이루어지는 곳이었으며, 술집이나 식당 등은 공연이 끝나고 연주자와 관객, 기타 서비스의 제공자 모두가 함께 옮겨가 가지는 뒤풀이 자리였다. 여기서 이들은 서로 간의 경험을 공유하고 집단적 유대감을 형성하며, 지속시켜 나갔다. 뿐만 아니라 이들 공연이 이루어진 클럽이나 술집, 예술가와 음악인의 작업실 및 연습실은 본래의 기능을 넘어 우발적인 모임과 집이 멀거나 갈 곳이 없는 사람들이 숙박을 할 수 있는 안식처가 되기도 하였다. 당시 공간을 함께 했던 사람들은 음악을 하는 사람이건 클럽을 운영하는 사람이건 음식을 파는 사람이건, 가게나 술집 주인, 손님 할 것 없이 모두가 서로를 형님, 누나, 이모 등의 의사 친족관계 호칭으로 부를 정도로 친밀한 면대면의 관계를 형성하고 있었다. 이는 도시성의 논의에서 주목하는 익명의 몰인격적인 관계와는 매우 거리가 있는 것으로 서로가 서로를 잘 알고 친숙한 인격적인 관계가 있었음을 말해 준다.

## 2) 관계적 특성: 공동체적 유대감과 참여적 소비

유유상종이지. 박 화백이랑 점심 먹고, 윤 가수랑 저녁 먹고, 밤 되면 소설가 이모 씨랑 술 마실 수 있는 동네가 있어? 어디서 그렇게 먹어, 분당에 그런 데가 있을 거 같아? 이 동네에서 3년, 5년, 10년 산 사람들은 동네가 아니라 사람들 때문에 사는 거겠지 (김마스타).

2000년대 초중반의 홍대 모습에 대해 주민들의 기억하는 방식에서 두드러지는 것은 자신이 함께 활동하던 특정의 장소를 ‘누구네 가게’, ‘누구네 식당’, ‘누가 하던 술집’, ‘누구네 클럽’ 등으로 칭하는 것이다. 즉 오늘날 홍대앞을 뒤덮고 있는 카페와 술집이 이름 모르는 익명인의 공간, 관광객의 공간이라고 한다면 이러한 구술에서 기억되는 홍대앞은 누구누구의 공간, 누구네 가게와 같이 친분과 관계를 표시한다. 단순한 주인과 손님, 생산자 소비자의 관계를 넘어서는 유대관계를 형성하고 있음이 보인다. ‘단골’의 개념이나 ‘아지트’의 개념으로 설명하며, 외부인이라는 경계를 짓지 않는 가족 같은 분위기

는 송수 씨의 회고담에서도 드러난다.

예전엔 골드빠, 스카, 틴펜, 인빠, 온빠... 사장들이랑 직원들도 다 서로 친하고 단골도 다 가족 같은 분위기였어요. 나이도 다 비슷하고, 70년대 생들. 이 사람들이랑 또 우리가게 사람, 뭐 단골손님, 동네 주민들, 친구들, 작가들이건 뭐 음악 하는 사람들이랑 다 모여서 놀러가고. 엠티 가고 그랬어요. 양평, 양수리 이런데 가서 웨이크 타고 술 먹고 노래 부르고 놀고. 그날 공연이 있는 사람이건, 클럽 가는 사람, 노는 사람들 와서 서로서로 가족같이. 소풍 다니고, 뭐 일 있으면 도와주고. 마을공동체. 옆에 찻집 아가씨, 클럽 아저씨, 그러면서 약간씩 정이나 의리가 쌓여가죠. 힘들어도 같이 하고 하면서 친구가 되는거고. 최근에 보니 관광버스가 줄 서있더라고, 그 때 딱 느꼈죠. 아! 변했구나 (송수).

송수 씨는 90년대 말부터 홍대앞에서 아르바이트를 하다가 2007년에 본인이 직접 홍대 365길 근처에 식당을 차렸다. 월세 폭등의 문제로 옆 동네 연남동에서 망원동으로 가게를 옮겨왔던 그녀는 2000년대부터 알게 된 인디씬의 클럽관계자들과 음악인들과의 인맥을 그대로 유지하면서, 자신이 직접 매주 금요일 ‘도시락 콘서트’라는 이름으로 홍대 음악인들을 모아 공연을 기획하였다. 자신이 직접 도시락을 만들어서 공연 중에 공급을 하면서 진행하는 행사였다. 공연장으로 등록된 공간이 아니기 때문에 주변에서 민원도 많이 들어오는 등 우여곡절이 있었고 적자도 났다. 음악인들이 공짜로 공연을 하는 것은 말도 안 된다고 생각했던 그녀는 동네 음악인들이 앨범을 판매하고 음악을 알릴 수 있도록 적자를 보면서까지 노력을 하였다. 그녀는 공연 시간대의 클럽보다는 공연전과 후의 주변의 공간에서 형성되는 홍대씬 구성원들의 교류를 중심으로 홍대앞을 인식하고 있다.

#### <뒤풀이 라는 교류의 장>

땡땡거리 여기에 다들 모여 있었지. 음악 하는 애들이 다 있어. 그럼 그 사람의 친구, 친구의 친구, 관객으로 온 사람, 팬이라는 사람. 다 모여 놀았지. 그럼 맨날 술 먹고 놀다가 또 막 싸우고 그래. 밴드 하는 애들은 그때 다 지네가 짱이라고 생각했거든, 다른 애들 보고 니네 음악 병신 같다, 기타도 못 치는 새끼가 그걸 음악이라고 하냐? 뭐 이 개새끼가. 막 이러면서. 나중에는 친해졌지만...다 여기로 몰리니깐 막 그런

것도 있지, 오래 있다 보니깐 애랑 사귀었던 애가 또 재랑 사귀고, 돌고 돌잖아. 그러면 막 술 먹다가 갑자기 옆 술집에 쳐들어가서 테이블 열고 지랄하고. 그러다가 하나 둘씩 친해지고, 처음에 싸우면서 만난 애들이 지금은 밴드 같이 하는 애도 있고. 저기 안 쪽 건너편에 고기 집이 하나 있었는데 거기도 몇 년 전에 문 닫고 주인이 바뀐 거 같은데..(라선).

연구자는 본 연구를 위한 조사 기간(2015년 8월~2016년 2월) 동안 작은 카페 무대의 어쿠스틱 공연부터 대규모 공연장에서의 해외밴드 내한공연까지 총 23개의 장소에서 이루어진 34개의 공연을 참관하였다. 이 중에서 관객과 음악인, 그리고 클럽 사장이나 운영진이 경계나 제한 없이 자연스럽게 뒤풀이 자리로 이어졌던 것은 단 네 번의 경우에 불과했으며, 이는 모두 2000년대 초반부터 이러한 형식의 뒤풀이 문화를 행했던 클럽 및 음악인들에 의해 이루어졌다. 공연을 진행하면서 사회를 보았던 공연기획의 주체가 직접 뒤풀이 자리로 가자고 관객들을 초대했던 경우는 두 번, 이는 모두 땡땡거리에서 이루어졌으며, 연구자로서, 아니면 음악인과의 친분이 있어 뒤풀이 자리에 따라간 경우에도 그런 자리는 음악인과 친구들끼리만 공연 뒤풀이를 하는 다소 폐쇄적인 형태의 모임이었다. 당연할 수도 있지만, 공연장이나 관객의 규모가 클수록 음악인과 관객의 구분은 뚜렷하였고 운영자나 공연기획의 주체들은 교류에 참여하지 않았으며, 뒤풀이로 이어졌던 공연들은 대부분 작은 클럽에서 진행된 앨범발매 쇼 케이스 공연이나 홍대에서 오랫동안 활동해 왔던 음악인들의 공연이었다. 그리고 이러한 자리에 참석하는 사람들은 서로 모르는 경우에도 대부분 하나 건너, 둘 건너 지인이 있는 경우였다.

이처럼 ‘전성기’로 회상되는 시기에는 공연자와 관객, 무대와 관객석의 구분이 없었으며, 모두가 함께 참여하면서 소비하는 분위기였다. 공연을 보던 사람들이 무대로 나가 ‘잼하는’(즉흥적으로 연주하는) 일도 흔하였으며 그럴 때면 본래의 공연자는 관객이 되어 그것을 관람한다. 또한 공연장에서 공연 도중에 술판을 벌리는 경우도 드물지 않았으며 그러면 클럽의 주인이나 관객, 자신의 순서가 아닌 공연자들까지 모두 도와가며 술상을 차리기도 한다. 그리고 물론 공연이 끝나면 다같이 뒤풀이 자리로 이어지곤 하였다는 것이다. 다음의 IV장에서 다시 살펴보겠지만 홍대 인디의 분화가 진행되면서 이

러한 성격의 관계는 오늘날 거의 찾아보기가 어렵게 되었다.

당시 홍대앞 인디씬을 구성하던 사람들의 또 한 가지 특징은 스스로를 세속적인 성공이나 평가와는 동떨어진 자신들만의 순수성을 지니고 있다고 생각하는 일종의 선민의식과 같은 자부심으로 드러내는 측면이었다. 예를 들어 화려해 보이는 대형 댄스클럽이 지배적으로 되어 가는 분위기에서 자신이 속한 라이브클럽씬에서는 무언가 다름을 주장하는 분위기가 ‘암묵적인 코드’처럼 존재했다고 한다. 핵심 정보제공자의 한 사람인 서지 씨에 따르면 자신들이 하는 음악이 돈이 되지 않음에도 불구하고 돈에 대해 이야기 하는 것은 불문율인 것처럼 피하는 경향이 있었으며, 경제적으로 힘들어도 돈 얘기를 하는 것은 ‘추한 짓’이라고 여기는 분위기가 있었다. 그러한 분위기 속에서 콧털은 자기가 서울대 출신이라는 것을 숨겼으며, 실제 직업이 수입이 좋은 의사였던 서지도 홍대앞에 오면 자신의 신분을 드러내지 않았다. 물론 시간이 흐르면서 사람들이 알게 되었지만 처음에 그런 배경을 드러내는 것은 관계에 방해가 된다고 여겼다고 한다.

면담대상자들은 그러한 ‘홍대식의 평등주의’는 열악한 환경을 공유했다는 유대감을 형성하는데 도움이 되었으며, ‘가난하지만 섹시한’(베를린 논문 오마주)<sup>23)</sup> 존재들로 스스로를 표상하는 무언의 공감대를 형성케 해주었다고 기억한다. 힘든 시절을 함께 했다는 이러한 동류의식은 홍대에서 출발하여 상업적으로 성공한 밴드가 종종 세속적인 것처럼 이야기 될 때에도, ‘이 판에서 했던’ 사람들에게는 너그럽게 포용해 주는 방향으로 나타나기도 하였다. 즉 ‘고생을 했으니까’ 혹은 ‘힘들어봤으니까’ 잘 돼서 축하해주는 식이었다. 이러한 의식은 인디음악인들 사이뿐 만아니라 대중음악씬 전체에서 홍대가 지니는 위상을 보여주기도 한다. 즉 ‘무명시절 홍대를 거쳤다’, ‘원조 홍대밴드’ 등의 수식어는 어떤 밴드나 음악인을 소개 할 때도 일종의 상징자본으로 기능하기 때문이다.

---

23) “Poor but sexy”란 베를린의 슬로건과 같은 표현으로 최근 베를린 클럽씬에 관한 Stahl(2014)의 논문의 제목으로 사용되었다.

### 3. 평형과 전환점

#### 1) ‘적당한 상업화’: 외부자본과 미디어 노출의 완충기능

앞의 절에서도 지적한 바와 같이 홍대앞 인디음악씬에의 KT&G의 개입이나 클럽데이, 사운드데이와 같은 페스티벌의 성행은 외부 자본의 침투라거나 인디의 상업화라기보다는 자신들이 하고 있던 음악 활동을 개런티나 월세 걱정을 하지 않고 좀더 편하게 할 수 있게 해주었던 긍정적 요소로 기억되고 있다. 거기에는 거대자본으로부터의 독립이라거나 인디음악을 상품화하여 팔아먹으려는 시도들로부터 벗어나야 한다는 등의 이야기는 아직 등장하지 않고 있다.

여기 사람들이 많아진 게 클럽데이 그 때 2002년에 프리마켓이 있었잖아, 놀이터에 프리마켓. 뉴스에서 프리마켓 엄청 (홍보) 때려줬어, 젊은 작가들이 주말마다 나와서 뭐 파네 어찌네 저찌네. 프린지 페스티벌이 그 때 올라왔어, 2003년 즈음? 내가 프린지 페스티벌에 참여를 했거든. 놀이터 바글바글 하잖아, 2001년, 2002년 이 때도 엄청 났지. 2000년대 초반에 이제 홍대에서 그나마 관광객들이 많이 몰리는 데가 놀이터 있잖아. 근데 그때도 관광객들이 좀 있어도, 그래도 그땐 토박이들, 매니아들이 많았고. 클럽데이에만 지랄 맞은 거였지, 팔찌 차고 다 돌아댕기고. 클럽데이나 뭐 행사 없는 날은 관광객들이 별로 없었지. 지금에 비하면 없는 거지, 지금은 뭐 주중에도 지랄같잖어? 과포화 상태 [...중략...] 뭐 2000년대 초중반, 이때도 뭐 월세가 비싸졌고 하는 건 다 뻔히 아는 얘기...뭐 젠트리피케이션이고, 원주민들 밀려나고, 그런 얘기는 2000년대 초중반에도 있긴 했지, 지금까지 쭉 이어지는 거, 하지만 음악 하는 사람들이 더 늘어났지. 이리로 계속 왔잖아. 길거리에서 버스킹 하고 그러는 것도, 클럽도, 공연하려는 사람, 공연 보러 오는 사람, 다들 많아진 거지. 그게 홍대의 힘이었지, 예술의 힘 (짜사).

위의 구술은 홍대인디의 주역들이 ‘전성기’로 회상하는 시기에도 이미 “월세가 비싸지기 시작하였다”거나 “젠트리피케이션이 나타나고 있었다”거나 “관광객들이 유입되고 있었다”는 사실을 인식하고 있었음을 보여 준다. 그러나 관객이 들어와도 아직은 토박이, 매니아가 더 많았고, 홍대앞 인디음악

씬에 들어와 음악 하려는 사람이 더 늘고 있었으므로, 위의 현상들은 홍대앞 인디음악씬의 존재형태를 위협하는 수준이 아니었다고 말한다. 즉 “아직은 괜찮았다”는 인식인 것이다. 메이저 음악 산업의 주체들이나 투자 기업, 외부스폰서의 개입으로 가능하였던 클럽데이나 사운드데이와 같은 페스티벌은 홍대 인디를 일반에 알리는 데 기여하였으며, 활력소를 부여한 것으로 치부된다. 라이브 음악을 듣거나 공연을 보러 홍대앞을 찾는 관객이 늘어나고, 인기를 얻는 데도 일조하였으며, 홍대 인디씬에서 활동하는 음악인들의 CD 판매도 눈에 띄이게 늘고, 클럽에도 돈이 들어오고 장사가 좀 된 시절이었다. 한마디로 “인디레이블이 질주하던 시절”이었다 한다.

홍대인디의 ‘전성기’로 여겨지는 시기는 사람에 따라 차이가 있으나 대략 2000년 초부터 늦게는 2007년 정도까지에 걸쳐 있다. 이때 까지만 해도 ‘외부자본의 유입=인디의 변질’이라는 단순한 공식은 성립되지 않았다. 분명히 외부 자본이 들어오고 있었음에도 불구하고 ‘그 때’는 ‘지금’과 비교하여 좋았던 시절로, ‘전성기’로 기억된다. 그리고 그렇게 느끼는 것은 여타의 향수(nostalgia) 현상에서와 마찬가지로 현재에 대한 불만이 있기 때문이다(임은미 2006:117; 김희숙 2008). 즉 “지금과 비교하여 그때는 좋았다”인 것이다. 그리고 ‘그때’는 앞의 절에서 살펴 본 바와 같이 사람들 간의 끈끈한 관계나 음악 공간과 마을 공간의 공유 등 오늘날에 보이는 특정 이벤트나 행사때와는 질적으로 달랐던 당시의 분위기, 공간구조 및 인간관계의 특징으로 기억된다.

홍대 지역의 상업화는 2000년 전후로 가속화 되고 있었지만, 2000년대 중반까지만 해도 ‘상업화’란 싸워서 배척해야 할 적으로 간주 되었다기보다는 무엇인가 활력을 불어넣어준 것, 또는 기회로 인식되고 있었다는 사실은 ‘상업화’란 절대악이기 보다는 ‘적당한’ 정도로 진행될 경우 인디음악이 처한 열악함을 해소하고 발전에 긍정적 방향으로 작용할 수도 있다는 일종의 평형(equilibrium)에 대한 환상 때문이었다고 볼 수 있다. 그러한 태도는 ‘외부자본’의 유입에 대해서도 마찬가지였는데, 예를 들어 KT&G의 경우에도 대기업이었음에도 불구하고 인디음악의 스폰서로 인식되었으며 클럽데이와 사운드데이 등을 통해 홍대앞 인디씬의 형성에 결정적 기여를 하였다는 점에

서 긍정적으로 받아들여졌다. 물론 클럽데이와 같은 행사에 지원을 받았던 인디음악인들이 KT&G의 기업적 이해관계를 파악하지 못 했다고는 볼 수 없다. 당시 클럽데이/사운드데이 기획에 가담하였던 한 직원으로부터 들은 이야기에 따르면 KT&G는 “‘문화사업’을 하면 세금을 대폭 줄일 수 있었으며, 그를 통해 자기 회사에서 생산되는 담배도 홍보하려는 목적으로 한 것이었다”고 말하고 있기 때문이다. 그러나 대부분의 홍대앞 사람들은 당시 KT&G의 개입이 인디밴드나 홍대인디문화를 진정으로 위한 것이었는지, 아니면 그냥 상업의 레토릭이었는지는 그다지 중요한 사항이 아니라고 여겼다. 그런 태도는 “KT&G의 시대”를 말하는 김마스타의 인터뷰 자료에서도 드러난다. 당시의 분위기로서는 KT&G의 개입이 홍대앞 인디음악씬의 ‘전성기’로 이어지는 데 결정적 역할을 하였다는 것에서는 거의 이견이 없었기 때문이다.

홍대앞의 변질의 원인이자 결과물로 오늘날 흔히 이야기되는 ‘대자본’, ‘외부자본’이란 이러한 의미에서 명확히 구분을 할 필요가 있다. 즉 인디음악 씬 내에서도 KT&G나 쌤지와 같이 홍대앞을 중심으로 음악사업을 기획하고 후원하였던 기업, ‘홍대인디’라는 브랜드로 사업을 하기 위해 홍대앞으로 유입되었던 대형기획사들과 이 경관을 뒤덮어 버렸던 홍대인디와는 무관한 대형 프렌차이즈 음식점들과 카페, 의류 및 화장품 브랜드는 동일한 ‘외부자본’이 아니라는 것이다. 홍대앞의 자생적인 음악, 예술인들의 독창적인 공간을 파괴하는 것으로 간주되는 것은 후자, 즉 대형 프렌차이즈 음식점들과 카페, 의류 및 화장품 브랜드들이다.

후원을 하는 기업 및 외부자본의 개입이 부정적인 것으로 여겨지지 않았던 가장 큰 이유는 평등주의 혹은 공생주의를 지향하였던 클럽데이나 사운드데이의 운영방식에서 찾을 수 있다. 즉 클럽데이는 매일 매일 티켓을 팔아 그 날의 수익을 참가한 클럽들이 1/n로 나누어 가지는 형식이였다. 그렇게 배분된 수익으로 소규모 클럽들은 월세를 지불할 수 있었으며, 음악인들에게도 소량이나마 출연료나 개런티를 줄 수 있었다. 그러한 방식은 클럽들이 임대료 문제를 잠시나마 ‘워기’처럼 느끼지 않도록 해준 완충기능을 하였으며, 음악인들도 서로 경쟁하고 싸울 일이 없고, 뭔가 잘될 것 같은 희망을 잠시나마 가질 수 있도록 해주었다고 한다. 그러나 시간이 흐르면서 그와 같은



평등주의적이고 공생을 지향하던 클럽데이/사운드데이의 운영방식은 무너지게 된다. 2000년대 초중반 이후 젠트리피케이션에 의한 부동산 임대료 상승이 격심해지면서 클럽들 간의 경쟁이 심화되고, 갈등과 분열의 주요한 요인의 하나로 등장하기 때문이다.

## 2) 전성기의 막장: 상업화의 부작용과 인디음악씬의 분열

... 빛이 크면 그늘도 큰 법. 월드컵 이후 클럽데이의 대대적인 성공은 그만큼 커다란 그늘을 남겼다. 홍대 지역 전체의 상업화 조짐으로 갈등이 드러났다...

“클럽데이를 하면서 공산주의는 안 된다는 것을 확실히 느꼈죠. 하루 1만 장의 티켓을 2만 원에 판다고 했을 때 20장을 파는 곳이 있고 2천 장 파는 곳이 있지 않습니까? 하지만 그날 수익만큼은 무조건 n분의 1로 공평하게 나누는 시스템으로 10년을 이끌어 왔습니다. 선의의 독재였죠.

클럽주들에게 말했습니다. 단 하루도 양보하지 않고서 어떻게 같이 살 수 있느냐. 한 달 중 29일, 30일은 각자 벌어먹고 한 달에 단 하루만 함께 장사해 수익을 동등하게 나누는 거다. 잘 되는 집 입장에서 당장은 뻥긴다고 생각할지 모르지만 이것이 가져올 마케팅 효과는 엄청나다고 설득했습니다. 클럽데이가 막을 내린 지금은 그들도 압니다. 클럽데이를 없애고 나니 모두 피해자가 된 거죠...

홍대 클럽데이는 공동마케팅의 성과였다. 크고 작은 규모의 클럽이 다 같이 묶여서 파워가 생기고 판이 커졌다. 그런데 클럽데이의 동등한 수익배분 구조는 오히려 작은 클럽들의 자생성을 약화시키는 결과를 가져왔다 (천호균 외 2013: 161).

앞서 언급한 인디레이블 및 클럽의 양적 수치로 미루어 보면 홍대앞의 전성기는 2000년대 중반을 넘어 이어지는 것으로 나타나지만, 그러한 양적 성장 속에서는 이미 2000년대 중반을 넘어가는 시점부터 부작용들이 나타나기 시작했다. 양적 성장이라는 것은 한편으로는 그만큼의 경쟁을 초래하였고, 월드컵 이후 2000년대 중후반까지 계속되었던 임대료 폭등은 이를 급속하게 악화시키는 촉진제 역할을 하였다. 이에 클럽데이와 사운드데이의 “공산주의”적<sup>24)</sup> 협력관계가 약화되고, 클럽씬 내부에서도 다시금 수익성이 좋은 ‘주류’와 일방적인 수혜자가 되었던 ‘비주류’로의 구분이 생겨났다. 더불어 공연

24) 참가 클럽들의 규모나 인기에 관계없이 수익을 클럽수대로 똑같이 나눈다는 의미로, 그런 방식으로는 각자의 역할에 비해 손해를 본다고 느끼는 경우도, 이익이 되는 경우도 포함되어 있었다.

기획 지원금을 놓고 벌어진 클럽주와 공연 기획사 간의 갈등을 포함한 홍대 음악씬 운영주체들의 분열은 클럽데이와 사운드데이의 파멸로 이어졌다. 스폰서를 잃은 상황에서 홍대앞 젠트리피케이션의 진전에 따른 임대료 폭등의 가속화는 인디음악씬의 분열을 급격히 악화시켰다. 특히 재정적으로 여유가 없었던 바다비와 같은 소규모의 클럽들에 대한 타격은 더욱 컸고, 이는 2000년대 말부터 기존 클럽들이 폐업이 연속되는 현상의 시작이었다. 김마스타는 젠트리피케이션이 진행되면서 그들의 활동 공간이던 보쌈 골목의 주민들이 쫓겨나고 경관이 변해가는 과정을 다음과 같이 이야기 한다.

김마: (365길 삼각주 건물 가리키며)여기가 옛날에는 원래 사창가였던 말이야, 마포. 그래서 건물구조가 그렇게 생긴 거야, 밑에서 돈 받고 위에서 하고. 여기가 홍대입구면, 여기 반대편에 (현재 걷고 싶은 거리)도 똑같은 게 있었어. 그걸 맨바닥으로 밀어버렸지...(보쌈골목) 여기에 남자 옷가게가 하나 생겼어. 원래 여기가 식당이었던 말이야, 골뱅이집 이런 거. 근데 옷가게가 생기더라고. 근데 얼마 안 있다가 이 사람이 옆에 식당아줌마를 몰아냈어. 가게를 확장했어. 이 사람은 이 동네 사람이 아니었어, 원래 신촌에서 잘 나갔다는 사람인가 뭔가 하는 사람이었는데, 이런 식으로 앞에 집은 부동산이랑 해서 내보내고, 핸드폰 악세사리 집 이런 걸 차렸어. 그 다음에 또 옆에 국밥집 아줌마를 몰아냈어. 그리고 옷가게를 또 냈어.

연구자: 되게 반감을 많이 샀을 텐데?

김마: 그때 매일 싸웠어. 병 깨고 칼 들고 싸웠다니깐. 동네사람들... 그 사람 조폭 같았어. 그쪽 라인 같았어. 홍대에는 원래 조폭이 없었거든.

연구자: 누가 병들고 칼 들고 싸워요?

김마: 그 사람이. 씨발 놈들 다 죽여 버리겠다고. 경찰도 손도 못 댔어. 하나, 둘, 이런 식으로 해서 이 골목 식당을 다 쓸어버렸어. 그 다음에 자기 가게 계속 넓히고, 자기가 이 가게를 다 하느냐? 그렇지 않아. 이 가게를 예를 들어서 천만 원 주고 샀으면, 3천, 4천 받고 파는 거야. 차익 생기는 걸로. 권리금. 이게 권리금 장사라는 거야. 옷가게 장사되는 거 중요하지 않아. 천만원주고 사서 4000에 팔면 그 돈으로 네 군데를 사고 이런 식으로. 석 달 있다가 팔 거니깐. 권리금 받고.

연구자: 두리반 농성<sup>25)</sup>처럼 막 그런 건 없었어요? 동네 사람들이나 뭐 음악 예술 하는 사람들이?

김마: 그런 거 못했어. 없었어. 그 때는 이게 뭔지를 몰랐어. 사람들이. 이 아줌마가

25) 2000년대 말 홍대앞에 있던 두리반이라는 이름의 한 칼국수집이 철거되는 사건을 계기로 일어났던 저항운동으로 자립음악생산자조합의 결성으로 이어진다. 상세한 내용은 IV장 참조.

나갔네? 이라고 있었지, 아줌마가 힘들었나보구나. 음식점이 하나가 돌아, 그러다가 바뀌고. 우린 그 옆집에 모여서 여기 옆에 왜 이렇게 됐나 얘기하다가 또 은연중에... 무의식중에 또 하나 바뀌고. 처음엔 몰랐어, 보이지 않는 권력들이 거리를 청소하고 있었다는 걸 몰랐던 거지. 그림 그리고 시 쓰고 기타치고 예술 하는 사람들이, 장사하는 걸 알았나? 근데 그런 식으로 가다가 건물 블록 하나가 바뀌고, 또 길거리 하나가 바뀌어- 이게 패턴이 보이니까... 두리반 사람들은 그걸 알게 된 거야, 아 이게 더 큰 문제구나. 자각한 거야. 의식하기 시작한 거야, 그래서 파이트를 하기 시작했지 (김마스타).

2004년부터 2014년 사이 홍대앞 지역의 집값은 평균 5배 이상 폭등하였다<sup>26)</sup>. 2000년대 중후반부에 이슈화가 되기 시작했던 홍대지역 임대료 폭등 문제는 홍대 지역에 들어왔던 ‘기획부동산’들에 의해 주도되었다. 위의 김마스타의 구술에 언급된 ‘권리금 장사’로 인해 ‘두세 달이 멀다하고’ 내쫓기고, 주인과 건물주가 바뀌는 식의 악순환이 반복적으로 일어났고, 이 과정에서 주거지역 인근에서 오랫동안 카페, 술집이나 식당을 하던 사람들의 일부는 홍대앞 외곽의 상수동, 망원동, 연남동 또는 동교동 외곽으로 옮기거나, 아예 홍대 인근지역을 떠나게 되었다. 당시 클럽을 운영했던 우중독보행 씨나 가게를 했던 송수 씨 등 식당, 카페를 운영했던 사람들이 흔히 농담처럼 하는 이야기가 있었다. “코빼기도 안보이던 건물주가 갑자기 슬쩍 와서 건물 외관을 속 훑어보고 가더라. 그러다가 며칠 뒤에 파이프나 외관 수리를 좀 하고 페인트칠을 하면 아, 끝났구나..”라고. 기획부동산의 개입으로 인해 이전에는 문제가 없던 건물주와의 관계가 악화되고, 주민과 영업주는 언제든지 쫓겨날 수 있다는 불안함 속에 살게 되었다. 이러한 악순환에서 앞 절들에서 언급한 홍대지역만의 평등적인 공동체성이 와해되었고, 그들의 일상속의 전유공간이 점차 사라짐에 따라 인디음악씬의 다양한 주체들은 고립되어 갔다.

홍대앞 음악씬의 중심이었던 클럽데이는 2007년 라이브 공연 위주의 사운드데이와 결합하여 2011년 1월까지 이어져왔다. 이는 표면적으로는 홍대앞 전반으로 진행되었던 상업화에 따른 급격한 임대료 상승과 무차별적인 개발에 대한 조직적 단합으로 보여질 수 있으나 이 과정에서 모순적으로 인디음악

---

26) ‘겉고 싶은 거리’...홍대앞 집값 10년 새 5배 넘게 뛰어 (중앙일보 2014년 11월 26일자 기사).

악씬의 내부적 균열이 발생한다. 당시 여러 클럽을 오가면서 공연을 했던 김마스타는 다음과 같이 이야기 한다.

...클럽이 몇 개가 있는데 여기 클럽은 팔찌를 500개 팔았는데 옆 클럽은 10개를 팔았어, 근데 돈을 똑같이 나눠줬어. 가진 사람들은 배아파하고 없는 사람들 입장에서는 땡큐였지. 뭐 당연한 거지, 인간이라면 그렇게 생각하겠지. 근데 나는 이걸 보면서 드는 생각이, 이게 그 취지가 중요한 거라고. 이게 클럽들이 돈을 벌기 위한 것이었으면 이렇게 생각하는 게 맞지. 근데 돈을 버는 것이 주 목적이 아니었잖아, 여차피 스폰이 들어와서 대기업에서 돈 받아온 건데. 그럼 이 언더그라운드건 인디건 이 브랜드 자체를 다음 단계로 일으켜야하는데, 서로 계속 싸우고 해서.. 그 때 KT&G에서 대략 2억씩 줬는데, 또 기획하고 프로모션하던 사무실이 1억을 지네가 챙기고 반만 돌려서, 그게 또 엄청 이슈가 됐지. 그럼 어떻게 되겠어? 행사 퀄리티가 떨어졌지. 거기다가 직격탄이 또 있었어, 던힐. 그 브리티시 아메리칸 토바코 던힐이 여기 프로모션 한다고 담배를 돌리기 시작했어, 기획하는 사람들이 또 돈을 받고 양담배를 풀기 시작했어. KT&G가 열 받지. 그러다가 결국에 나중엔 스폰도 없어지고 끝나고... 그게 작은 클럽들 월세였는데..

결국엔 지금 제작하는 사람들이건 연출이건 기획이건 사람들이 땅을 치고 있는 거지. 옛날에는 좀 괜찮다 싶은 소위 인디라고 하는 애들을 몰아주기, 팔 안으로 굽기 이런 걸 하면서 온갖 짓을 다해서 밀어줬단 말이야. 안 좋은 밀어주기. 안 좋은 비료를 뿌려가면서 수확을 막 했던 거지. 그 와중에 고래(스폰서 기업들)끼리, 새우(클럽운영자들)끼리 싸우기 시작했어, 10년이 지났어, 땅이 너무 척박해졌어. 망쳐놓고 무슨 젠트리피케이션이니 이딴 말이나 하면서 이 악순환을 타당화 시켜 버리는 거지. 지금 이 상황이 마치 그럴 수 밖에 없었던 거라고 생각해버리는 식으로...(김마스타).

라이브클럽 주인들 간의 분화는 자원이 상대적으로 부족한 작은 클럽주인들에게만 부정적인 영향을 미친 게 아니었다. 실질적으로 여기에서 다시 본장의 [표 III-1] ‘2000년대 이후 홍대앞 주요 라이브 공연 공간’에 대한 설명을 상기해보자. ‘분화기’를 다루는 다음 장에서 다시 논의되겠지만 2010년 이후에 홍대앞의 작은 라이브클럽들이 연달아 문을 닫는 반면 2010년을 전후로 대기업에 의해 직접 운영이 되거나 스폰서를 받는 중-대형 공연장들이 생겨나기 시작한다. 클럽데이 비롯한 음악페스티벌에는 인기 있는 아이돌가수들과 유명밴드들이 나오기 시작하였고, 열악한 자본기반의 홍대앞 인디음악씬에서도 ‘상품성 있는’ 음악을 하는 밴드들에게 몰아주기 방식으로 대응

을 하게 된 것이다. 이 과정에서 흥행성이 없는 실험적인 사운드를 추구하는 음악인들, 소위 ‘팔리지 않는’ 음악인들은 활동을 할 공간도, 기회도 점점 줄어드는 상황이 발생하였고, 이는 라선이나 콧털의 경우와 같이 처음에는 즐거움으로 시작하여 활동을 하던 밴드들이 자신들의 방향성에 대한 분쟁을 일으켜 관계가 와해되는 원인이 되기도 하였다.

하지만 이러한 문제점들은 2000년대 후반으로 접어들면서 점점 더 악화되었고, 일반 대중에게는 잘 알려져 있지 않다. <윤도현의 러브레터>, <유희열의 스케치북>, <EBS 스페이스 공감> 등과 같은 프로그램에서는 꾸준히 인디 밴드를 소개하였고, 밴드양성 프로그램 및 지원 사업 관련 기획사들은 ‘실력 있는’ 밴드를 찾기 위해 홍대앞으로 몰려들었다. 2000년대 후반을 넘어서까지도 클럽데이를 비롯한 대규모 음악페스티벌들이 열렸고, 그 조명은 화려했다. 하지만 그 그림자 속에서 배제되고 주변화 되는 수많은 사람들이 있었다는 것은 늦은 밤 홍대앞 주변부의 한적한 골목길 포장마차에서나 들을 수 있는 푸념으로 잊혀져만 갔던 것이다.

#### IV. ‘홍대앞’ 인디음악씬의 분화기: 2000년대 후반~현재

인디씬의 구성원들에 의해 기억되는 ‘전성기’에 반대되는 ‘쇠퇴기’를 명확히 나타내는 시기는 주체들의 인식에 따라 근소한 차이가 있지만, 소위 ‘인디의 죽음’으로 회고되는 시기는 2000년대 말부터 현재까지의 시점이다. 2000년 초반부터 시작되는 ‘전성기’의 인구적 변화가 인디음악과 관련된 다양한 형태와 배경의 생산자 및 소비자의 등장이라면, 2000년대 중후반부터 홍대앞이 겪어 온 변화는 단순한 쇠퇴로 보기보다는 분화의 시기로 이해될 수 있으며, 또한 새로운 부류의 관광객들과 신주민들이 인디음악씬에 등장하는 시기로도 볼 수 있다. 공간적인 변화로는 홍대앞의 급격한 상업화 및 관광화에 따른 규모의 확장과 토지세 및 임대료의 상승에 따라 인디씬 구성원들에 의해 그들만의 공간으로 전유되었던 일상의 공간의 상실이 주목된다. 이러한 전유공간의 상실과 더불어 홍대 경관 자체가 변화함에 따라 기존 홍대앞 인디음악씬의 구성원들은 홍대앞을 떠나거나, 점점 갈 곳이 없어지는 상황에서 주변부로 고립되고, 기존의 마을 공동체적 분위기에서 나타난 강한 유대감은 점점 약화된다. 그리고 이와 함께 홍대 지역 상업화에 대한 시각은 점점 더 부정적으로 강화되며, 무경계적이고 평등한 것으로 상상되던 과거 그들만의 공동체와 대비되어 ‘외부인’에 대한 타자화와 경계가 더욱 뚜렷하게 나타난다.

2000년대 말에서 2010년대로 넘어오는 시기의 홍대앞은 2000년대부터 가속화 되어온 지역상업화와 증가하는 유동인구에 따라 그 범위가 서교동과 동교동을 둘러싼 상수동, 합정동, 연남동으로 넓혀진다. 홍대앞은 카페와 술집, 그리고 소비관광객을 대상으로 하는 대형 프랜차이즈 옷가게들과 화장품 가게들로 뒤덮인다. 2000년대 초중반까지만 해도 클럽 주인들과 음악인들은 상승하는 임대료에도 불구하고 외부자본의 개입과 지역 활성화에 따라 일정 수준의 지원과 수요가 이루어져 평형상태를 유지하는가 싶었으나, 2000년대 중반 이후에는 라이브클럽들 간의 이해관계가 틀어짐에 따라 그런 평형 상태가 깨어지면서 이미 댄스클럽씬의 유행에 의해 주변부로 밀려나고 있던

라이브클럽 중심의 홍대앞 인디음악씬은 존폐의 위기를 맞이한다. 월세를 감당하지 못하던 클럽들이 하나둘씩 문을 닫고 인디씬 구성원들에 의해 전유되었던 카페와 술집, 식당들은 문을 닫거나 타 지역으로 옮겨갔다. 이처럼 임대료의 상승으로 기존에 인디 주역들에 의해 전유되었던 공간들이 점차 사라져간다는 것은 곧 이들 간의 교류가 적어지고, 커뮤니티적 관계가 약화되며 개별 주체들이 점점 고립화되어 가는 상황으로 이어지는 현상이었다. 여기에 홍대로 유입되는 해외관광객들과, 하나의 유행을 따라 홍대앞을 찾는 국내관광객들의 증가는 개방적이고 평등했으며 경계를 넘나들던 홍대인디씬의 인간관계를 생산자/소비자, 주인과 손님이라는 경계가 분명한 관계로 만들었다.

이 장에서는 우선 2000년대 후반에서 2010년대로 넘어오는 시기에 변화했던 인디음악 소비형태, 상품화 되는 ‘홍대인디’, 그리고 그러한 변화되는 환경에서 나타나고 있는 홍대앞 인디음악씬의 다양한 분화의 내용과 의미를 분석한다. ‘홍대인디’가 상품화 되는 과정과 그 이미지는 무엇인가? 기존 인디씬 구성원들은 획일화되어 버리는 ‘홍대인디’의 이미지와 그것을 소비하는 관광객들을 어떤 식으로 타자화 시키는가? 그리고 변화하는 환경 속에서 흔히 단일한 것으로 간주되어 온 홍대 인디에 실제로 어떠한 내부적인 분화가 나타나고 있는가를 살펴본 후에 그와 같은 분화의 과정에서 홍대의 인디 정신은 어떠한 형태로 존재한다고 볼 수 있는가 등에 대해 살펴보하고자 한다.

## 1. ‘홍대인디’라는 상품미학의 생산과 소비

홍대앞의 경관변화와 홍대앞 인디음악씬이 분화되어 가는 배경에는 소위 젠트리피케이션의 현상으로 일컬어지는 지역의 상업화 및 관광지화, 그리고 인디 음악의 상품화의 과정이 맞물려 있다. 인디 음악에 대한 주류 미디어와 음악 산업계의 포섭이 진행되면서 인디 안에서도 분화가 심화되어 잘나가는 것, 즉 스타가 생기는 소위 쏠림현상이 일어난다. 인디 음악가들은 그러한 상황에서 살아남기 위해 스스로 상품화의 길을 선택하기도 하며 그 과정에

서 본래의 인디 정신에서 점차 멀어지게 되는 현상이 나타난다. 열악한 음악 인들과 클럽 운영주들이 경제적 환경개선이라는 명분으로 자의반 타의반으로 ‘인디’의 상품화 내지 대중화의 길을 걷게 되기 때문이다.

### 1) “팔리는 음악”: ‘인디’라는 장르

본래 ‘인디’란 그 생산과 유통 방식에서의 형식을 말하는 것으로 장르가 구분되는 것은 아니다. 하지만 인디씬의 주체들은 ‘팔리는 음악’과 ‘돈 안 되는 음악’을 구분한다. 이러한 구분은 텔레비전 예능 프로그램 등의 주류문화에서 ‘인디’를 포섭하는 과정에서 상품화되는 이미지를 말한다. ‘인디음악이 익숙하지 않은 대중’에게 인디음악을 소개하는 프로그램들의 기획에서는 음악적인 스타일이나 음악인의 외모에서 대중에게 ‘친숙하게 느껴질 수 있는’ 이미지와 사운드를 찾는 것이 당연히 되어왔다. 특히 아이돌 그룹들이 한국 음악시장의 주류를 차지하고 있고, ‘K-POP’ 이나 ‘한류’라는 브랜드가 수출 상품이 되는 한국의 가요시장에서 ‘인디’가 자리를 차지하기 위해서는 주류 가요와는 이질적이고 실험적인 음악을 나열하는 것보다는 대중의 취향에 맞추어 호응을 얻을 수 있는 방향으로 나아가는 것이 인디로 자본을 끌어오는 데에 유리하기 때문에 ‘상품성이 있는’ 음악인과 음악만이 홍대 인디밴드의 이미지로 자리잡게 되었다.

이에 따라 인디씬 내에서도 주류적인 것과 비주류적인 것, 즉 인디 안에서 오버그라운드와 언더그라운드의 이차적인 구분이 생긴다. 텔레비전에서 접하기도 힘들고 대중성이 없는 노이즈 음악을 하는 사람들이나 기타 실험적인 음악을 하는 사람들은 홍대앞에서 기획되는 크고 작은 공연에 설 수 있는 기회를 점점 잃어가게 된다. 클럽에서 보는 오디션도 모던 락이나 브릿팝, 아니면 ‘달달한’ 어쿠스틱 싱어송 라이터 등 대중에게도 친숙한 음악만을 무대에 세운다는 비난이 많았다. 결국에는 힘들어 하는 인디씬을 살리는’ 과정에서 ‘옆에 싹들을 다 죽이면서 몰아주기’ 방식으로 상품화가 진행되었다는 것이다.

이러한 ‘인디’의 상품화 과정에서 ‘인디’의 이미지는 방송 프로그램 등을



통해서 인디음악을 접하고 이것을 구경하러 홍대앞을 찾는 소비자들이 ‘기대하는 것’이 된다.

2009년인가 2010년 쯤에 ‘십센치’ 개네들이 방송에서 엄청 땃잖아. 그리고 나서 홍대 놀이터랑 길거리에서 버스킹 한답시고 다들 기타랑 쟈뎀<sup>27)</sup> 들고 나와서 노래하는 애들이 판을 쳤지. 근데 여기 놀러오는 관광객들은 이게 홍대 인디이다, 이려고 그걸 구경하고 사진 찍고 해. 지금도 봐, 저기 밑에 가면 싸고 썩 게 그 기타 치고 쟈뎀 치는 애들이잖아. 웃긴 거지, 그게 홍대인디라고 하고 (호두 씨).

홍대앞의 사람들이 인디와 인디 아닌 것을 구분하는 또 하나의 기준은 기획사 ‘사무실’의 존재이다. “개네가 무슨 인디야. 다 사무실 있잖아”(김마스타)라는 표현에서도 알 수 있듯이 기획사 사무실에 소속되어 음악을 하면 더 이상 인디로 여겨지지 않는다. 예를 들어 길가다가 오랜만에 만나 반갑다고 얘기하던 중에 “야 요번 달 말에 공연하는 데 같이 와서 하자”고 초청을 할 때, “사무실에 일단 물어 볼게요”라고 하면 안 된다고 한다. 사무실이 있다는 것은 인디음악인이라 하면서도 자신이 하고 싶은 공연을 자유롭게 할 수 없고, 누군가로부터 제재를 받고 있다는 의미로 받아들여지기 때문이다.

인디에 대한 의견의 차이는 또 다른 형태의 분열로 나타난다. 예를 들어 인디음악인으로 밴드 활동을 하던 쿼터는 최근 하고 있던 밴드를 해체하였다. 그 배경에 대해 그는 “처음에는 순수하게 그냥 음악 하는 게 재밌고 좋았는데, 밴드 멤버들이 한번 방송 나오고 좀 인터뷰하고 그러니깐 미치는 거야. 가난했던 애들이 돈에 미치고 돈맛을 알게 되니 달라져 버렸던 거지. 「파스텔 음악」<sup>28)</sup>에서 연락오고 「상상마당」에서 공연을 하게 되고 하니 그런 세속적인 성공을 원했던 것이 드러나게” 되었기 때문이라고 설명한다. 결국 그런 세속적인 성공은 인디정신에 위배되는 것으로 여기는 멤버들과 그렇게 보지 않는 멤버들 간에 의견 충돌이 생겨 싸우고 밴드를 해체하게 되었다는 것이다.

27) 아프리카산의 통드럼 같은 악기의 이름으로 휴대하기가 편해 홍대앞에서 버스킹 하는 사람들이 많이 연주하여 명물로 등장하였다.

28) 2002년에 설립된 대한민국의 인디 음반 레이블로 자회사로 쇼파르뮤직을 두고 있다. 정식 회사명은 「파스텔뮤직」이다.

미디어의 주목이나 대중화, 상품화는 인디의 장르화 및 쏠림 현상을 부추겨 인디의 정신을 “훼손”하고, “진정한” 인디음악을 배제하는 결과를 가져오게 된다는 면에서도 부정적으로 여겨진다. 아이돌 가수와 같이 공연해도 어울리고 호응을 얻을 만한 밴드나 대중성이 있어 공식 행사나 모임들에 쓸만하다고 여겨지는 밴드를 “파티밴드”로 분류한다거나 하는 것이 그러한 대표적 예이다. 그러한 종류의 장르화나 미디어의 주목은 정말 “실력 있고” 실험적인 음악을 하지만 행사 등에는 어울리지 않아 공연만으로는 먹고 살기 힘든 인디밴드들을 구조적으로 배제하는 효과를 가져온다. 또한 기타맨에 따르면 「노브레인」이나 「크라잉넛」 등과 함께 소위 ‘조선펑크’라던가 ‘펑크의 원조’ 등으로 불리며 저항이나 반항의 상징처럼 여겨지던 밴드가 주류에 포섭되면서 몇 년 후에 이명박 선거송을 불렀던 사례도 미디어의 주목과 상품화에 의해 인디의 정신을 잃어버린 대표적 사례로 비난받는다.

인디와 관련된 위의 몇 가지 언설들에서 보이는 것은 타협하지 않고, 독자적인 길을 걷는 음악인 만이 순수한 것이며 도덕적으로 우월하다고 여기는 시각이다. 그리고 방송이나 주류에서 부여되는 이미지를 탈피하는 것만이 인디를 실천하는 길이라고 보는 시각도 드러난다. 그러나 방송에서 인디를 다루는 방식이나 상품화 하는 방식이 매우 다양하고 분화되어 가고 있는 까닭에 이처럼 “우리는 그것과는 다르다” 또는 “우리는 그것이 아니다”와 같은 부정(否定)의 방식으로 자기규정을 시도하는 인디음악인들의 입지는 더욱 좁아지고 있는 것으로 보인다.

예를 들어 인디의 상품화를 시도하는 방송에서는 ‘인디’의 진정성을 내세우거나 기존의 음악과 다른 점을 상품화의 이미지로 삼는 경우가 많다. 그렇지 않으면 ‘인디’를 신비화 하거나 무언가 보호하고 지켜야 할 동정의 대상으로 상품화하는 경우도 흔하다. 어떤 종류의 상품화 전략이건 ‘인디’를 무언가 다른 것으로 청중이나 시청자에게 호소하고자 한다. 것처럼 다른 것을 강조하기 때문에 방송을 통해 상품화되는 인디 장르와 또 다시 다른 것으로 자신들을 위치지어야 하는 ‘진정한’ 인디를 추구하는 음악인들의 노력은 그만큼 더 어려워지게 마련이다.

주류 미디어에 의한 포섭을 통해 인디에 가해지는 또 하나의 폐해는 특정

장르의 인디를 대표적인 것으로 이미지화 함으로써 인디음악에 대한 오해와 왜곡을 불러일으킨다는 점이다. 1990년 대 중반 저항적 이미지로 상품화 과정을 겪었던 펑크 락의 경우가 그러한 스테레오타입화의 한 예라면, 2005년 카우치 사건 이후 다시 방송에 출연하게 된 인디의 이미지는 그와는 정반대의 예에 해당한다. 카우치 사건이란 MBC 대중가요 프로그램에서 인디를 소개하는 프로그램에 카우치/럭스라는 밴드가 나갔다가 바지를 벗어 크게 문제되었던 방송사고 사건으로 해당 프로그램의 강제종영과 2009년까지 지상파 가요프로그램에 인디밴드들의 금지하는 조치로 이어졌던 사건이었다. 카우치 사건의 스캔들 이후 2000년대 말 다시 방송에 등장한 인디의 경우 반항이나 저항의 이미지보다 달콤하고, 대중적이며 ‘여성적’인 이미지로 설정되었다. 그러한 방송에 접한 관객들은 “부드럽고 달콤한” 그런 종류의 음악이 ‘인디 밴드’ 음악인 줄 알고, 홍대에 와서 그런 종류의 밴드나 공연만 찾고 다니는 현상도 나타날 지경이었다. 이러한 모든 현상들의 근본적인 원인은 ‘인디’라는 것이 원래 장르가 아님에도 불구하고, 몇 개의 장르가 ‘인디음악’으로 되어버리고, 그 과정에서 ‘팔리는 인디’의 이미지와 사운드가 생겨나고, 다시 그로부터의 분화, 주변화가 진행되는 현상에 따른 것이라 볼 수 있다.

## 2) 오프라인에서 온라인으로: 음반시장 디지털화의 영향

“...주는 대로 받아 먹는 게 뻥속까지 익숙해도  
아무래도 이걸 좀 짜증나  
도토리! 이걸 먹을 수도 없는  
껍데기! 이걸로 뭘 하란 말이야  
아무리! 쓰레기 같은 노래지만....”  
(故 달빛요정 역전만루홈런 노래 “도토리<sup>29)</sup>” 중에서).

라이브클럽씬의 쇠퇴는 음악의 소비가 오프라인에서 온라인으로 변환되는 시점과 맞물려있다. 이는 소비 방식을 바꾸는데, 단순히 접근 편의성을 의미

29) 도토리는 2000년대 인터넷 커뮤니티 사이트 ‘싸이월드’에서 통용되었던 사이버머니이다. 달빛요정 역전만루홈런의 음원판매 수익이 현찰 가치가 없는 ‘도토리’로 지급되었다는 것이 이슈화가 되었다.

하는 것이 아니었다. 소비자들의 편의는 곧 음악인들의 희생을 의미했기 때문이다. 하루는 연구자가 기타맨의 사무실에 찾아가 음악 이야기를 나누던 중 그가 재미있는 것을 보여준다고 자신의 컴퓨터를 켜 자료들을 통해 오늘날 한국의 음원시장의 현실을 설명해 주었다.

음악 하기는 어쩌면 더 좋아졌다고 할 수도 있죠, 어떻게 보면은. 할 데가 많아졌는데, 까페건 뒤편 여기저기. 장르도 더 다양하게. 하지만 수익은 음원시장으로 바뀌면서 결단이 났죠. 음악 할 곳이 많아졌다는 거랑, 뮤지션으로 살기 좋아졌다는 말은 다른 말이죠. 이제 답이 안 나와요. 음원시장이 되는 건 2000년대에, 망 사업자, 싸이월드, 도토리. 그 있잖아요, 달빛요정. 이 친구도 이제 좀 인지도가 생길락 말락 해서 월수입이 백만 원 겨우 넘어가고 할 그 시기, 얼마 안돼서 죽었더라고. 이 친구도 SK쵸 아마? 싸이 월드. 자 보자, 이렇게 열면은, (컴퓨터 화면 보여주면서) 자 이렇게 나오잖아요, 도토리로 살 수가 있어요, 싸이버 머니인데. 그 때 문제가, 원래 돈으로 음원 값을 지불해야 하는데 도토리로 주면, 음악인들은 실질적으로 수익이 없는 거죠, 현금화가 안 되는 건데... 하지만 이렇게라도 알려야 하니깐. 자기 음악을. 여기 보면 내 수익 나오잖아요, 1월 달. 여기 뭐 유튜브, 벅스, 어썬고, 비트 볼 음악... 이렇게 있으면 저한테 들어오는 돈이 196원, 미러볼 유통사가 50원, 망 사업자가 249원. 이게 딱 보통. 무조건 망 사업자가 돈을 가져가게 돼있어요. 곡 하나에 5원, 3원, 4원..하하.. 봐봐. 음원 시장이 되니깐 또 바뀐 게, 이게 스트리밍으로 바뀌었잖아요, 음악을 다운 받는 게 아니라, 그냥 스쳐지나가게 듣는 거잖아요. 녹화기능 없는 텔레비전처럼. 근데 이게 무제한 시스템이 있다고, 묶어서 팔기. 봐 봐요 여기, ‘무제한 음악 감상, 30곡 다운 가능’ 패키지. 여기에 내 곡 다운로드 한 개 섞여 있는 거죠. 그럼 엄청 싼 거죠. 사람들이 한 달에 만원만 내고 무제한으로 음악을 듣는데, 누가 내 걸 한 개 다운 받아서 그나마 다행이지. 6원 벌었네 덕분에. (앨범 하나를 건네주며) 자 이번에 나온 제 앨범이에요. (살까요, 라고 하자 거절하면서) 앨범은 그냥 비싼 명함. 그냥 가지세요. 명함이라고 생각하고 써야 되더라고. 그냥 노래 한곡, 주변사람들한테 알려주세요. 저 모르는 사람이 알게. 웃긴 게, 이번에 백오십 만원 정도 후원을 받았는데, 앨범 하나 값 후원해 달라 친구 뭐 지인들한테 말해서, 소셜 펀딩으로 받아서 하고, 앨범 나오면 주고 하는 방식으로. 그리고 음원을 올리고. 그렇게 했는데. 전 음원수익 매출 1년에 만원이 넘어요. 1년에 만원, 웃기죠? 이거 되게 힘든 거예요. 허허. 저는 좀 약아가지고, 약게 해서 만 원을 받았는데 이것도 무명 뮤지션한테 되게 힘든 거예요, 일 년에 음원 스트리밍으로 만원 번다는 게 (기타맨).

[그림 IV-1] 음원의 월매출표(왼쪽)와 분배양식(오른쪽)<sup>30)</sup>

아티스트명(곡)	DN건수	ST건수	판매금액	정산금액
	1	-	40	18
	-	25	217	98
	1	-	200	92
	-	9	21	10
	-	16	104	47
	-	97	1,497	662
	-	1	12	5
	9	-	120	54
	-	29	280	124
	-	1	6	3
	-	1	9	4
	-	1	6	3
	-	1	9	4
	-	1	6	3



음원서비스 40%

제작사 44%

작사 5%

작곡 5%

가수 3%

연주 3%

위 그림에서 볼 수 있듯이, 그나마 금액이 높은 다운로드를 받는 경우(건당 18원에서 많게는 92원)는 스트리밍에 비해 극히 적다. 자체 제작을 하는 인디음악인의 경우에도 판매 금액의 반 이하를 받는다. 오른쪽 그림은 멜론 음원사이트의 기본 분배양식인데 한 곡 당 600원일 때의 기준이며, 정액제로 들어갈 경우 다시 인수분해를 한다. 이 규칙을 따르지 않으면 멜론 사이트에 노출 될 기회 자체를 박탈당하게 되어있다.

사이버 머니와 음원정액제의 문제는 2010년 ‘달빛요정 역전만루홈런’ 사망 사건<sup>31)</sup>을 계기로 본격적으로 이슈화 되었으며, 이후 홍대앞에서는 위와 같은 음원정액제에 저항하는 반대운동들이 연달아 일어났다. 지금까지 여러 종류의 반대운동에 참여해 왔던 김마스타 씨는 2012년부터 자신의 1-3집 앨범을 인터넷 음원사이트에서 내리고 많은 관객들이 동원된 콘서트를 열어왔다. 하지만 김마스타 씨를 포함해서 이런 종류의 운동을 해왔던 음악인들은 그러한 운동이 음악인들에게 정당한 보상이 돌아가도록 하는데 실질적인 효

30) 월매출표는 익명의 정보제공자가 공개해 준 것이며, 분배표는 멜론의 음원사이트에 의한 것이다.

31) 인디음악인으로 활동하던 ‘달빛요정 역전만루홈런’ 이진원 씨가 젊은 나이에 갑자기 뇌출혈로 쓰러져 입원을 하게 되어 주변 음악인들이 쾌유기원 공연을 계획하던 중 이진원 씨가 병원에서 사망하여 쾌유기원 공연은 이듬해 1월 대규모 추모공연으로 진행이 되었다.

과는 거의 없다고 한다. 반면 일부의 음악인들이나 매니아 층의 팬들은 음원 스트리밍 서비스와 정액제를 사용하고 있으며, 그들에게서는 자신들의 행위가 해당 음악인이나 인디음악 산업에 해가 되는 일이라는 인식이 발견되지 않는다. 오히려 스트리밍 서비스를 통해서라도 음악을 찾아서 듣는 것이 음악인들에 대한 지지와 사랑을 보여주는 것이며 따라서 긍정적인 의미를 가지는 것으로 생각하는 사람들이 많았다.

앞에서 사례로 제시한 기타맨 씨나 김마스타 씨와 같은 음악인들은 음원 사이트에서는 돈을 벌 수 없다는 것을 알면서도 자신의 음악을 알리는 방식의 하나로 이러한 음원사이트를 사용하고 있었다. “마음 같아서는 내리고 싶지만, 이렇게라도 안하면 음악을 알릴 수 있는 방법이 딱히 없기 때문”에 어쩔 수 없다고 모두 입을 모아 말한다. 오프라인에서 온라인으로 소비가 바뀌었다는 것은 1990년대 중반부터 2000년대 중반까지 홍대 인디레이블에서 발매하였던 컴필레이션 앨범들을 비롯한 수많은 인디음악인들이 자체 제작하던 CD의 수요가 사라졌음을 의미하기 때문이다.

[그림 IV-2] 2012년 음원정액제 반대 콘서트 포스터



2000년대의 소위 ‘인디레이블이 질주하던 시절’은 온라인 음악시장과 디지털 음악시장의 활성화로 인해 CD 판매가 하락세를 맞이하던 시기이기도 하였다. CD 판매량은 음반시장에서 불과 10년도 되지 않는 기간 동안 거의 사라지다시피 했기 때문이다. 90년대까지 주류 유통매체였던 LP 레코드판은 그 이후에 나온 테이프나 CD와는 달리 상품의 기능적 특성을 넘어 감수성과 독특성의 상품가치를 지닌 문화상품으로 수집가를 포함한 음악애호가들 사이에서 그 위상을 이어갔다. LP판 그 자체는 수집가들 사이에서 일정한 물질적인 가치가 있었고, 그 후에도 레코드 바 형식의 가게들은 기성세대나 힙스터,<sup>32)</sup> 여피<sup>33)</sup>들 사이에서 하나의 복고풍의 유행처럼 재생산되었기 때문이다. 이에 대해 CD는 디지털 음원과 LP의 올드 한 감성 사이에서 이도 저도 아닌 것이 되어버린 것이다. 독립적으로 자신의 음반을 생산하는 음악인들에게 CD는 집에서 수작업을 하면 손쉽게 만들 수 있는 매체였으나, LP나 디지털 음원 같은 경우에는 그 생산부터 시장에서 유통되기까지 여러 단계를 거쳐야 하는 것이었다는 점도 차이였다. 아래의 구술은 사람들이 더 이상 CD를 더 이상 사지 않게 됨에 따라 인디음악인들의 생계유지에도 적지 않은 영향이 있었음을 보여 준다.

...한 10년전 까지만 해도 씨디가 대세였지, 엠피쓰리가 나오고 해도, 반반이야. 사람들이 씨디를 샀지. 지금은 씨디를 사 본 적이 없는 애들이 태반이잖아. 90년대 생만 넘어가도 그럴 거야. 공연장에 와도 안 사. 내 음악을 듣는 사람도 씨디 없는 사람들이 대부분일걸? 지금 하루 한 장 판다면 그 때는 오십 장, 이런 느낌이지. 이십년 전, 십오년 전, 열심히 팔면 집세 내고 기타도 사고 했지, 공연 보러오는 사람들이 다 샀어, 영화관에 가면 팝콘 사듯이 공연장에 오면 씨디 한 장, 두 장. 아는 사람들도 서로 서로 사주고(김마스타).

32) 힙스터(Hipster)는 아편을 뜻하는 속어 hop에서 진화한 hip, 혹은 hep이라는 말에서 유래했고 1940년대의 재즈광들을 지칭하는 슬랭이었다. 1990년대 이후에는 독특한 문화적 코드를 공유하는 젊은이들을 힙스터라 한다. 즉 20대, 30대의 독립적인 생각과 반문화성, 진보적인 정치 성향, 자연친화, 잘 알려지지 않은 음악과 예술, 지식 그리고 위트를 가치 있게 여기는 사람들을 일컫는다(<https://ko.wikipedia.org/wiki/힙스터>).

33) 여피(yuppie)는 “젊은 도시 전문직(young urban professional)” 약자로 대도시 또는 그 인근을 거주 및 직장으로 삼으면서 대학 수준의 학력을 갖추고 고소득 직업에 종사하는 젊은 성인을 일컫는다(<https://ko.wikipedia.org/wiki/여피>). 이 용어는 1980년대 초반부터 사용되기 시작하였다.

음악을 소비하는 방식이 오프라인에서 온라인으로 바뀌면서, 공연장을 찾아와서 라이브 연주를 보는 사람들이 없어졌다고 이야기 된다. ‘스트리밍’(streaming)과 같은 새로운 유형의 소비 방식의 등장으로 핸드폰이나 다른 기기로 자기가 듣고 싶은 음악을 듣는 것으로, 앨범을 구입하여 첫 번째 트랙부터 마지막까지 듣는 것이 아니라 자신이 선호하는 인기곡을 한두 개 듣고 마는 방식으로 변화였다. 또한 대부분의 음악인들이 음원사이트나 유튜브 등의 인터넷 서비스를 통하여 홍보를 하고 음악을 공급함에 따라 이제는 “홍대앞에서만 보고 들을 수 있는 것”이라는 개념이 점점 무의미해져 버렸다. 자신의 기분에 따라 핸드폰에서 원하는 음악을 듣는 현재의 소비자들과 소위 “몸을 부딪히고 서로의 땀 냄새와 열기를 느끼던” 관객들과 세대교체가 이루어졌다는 것이다. 이러한 음악 소비방식의 변화에 따라 인디음악인의 팬층이 줄지 않거나 심지어 늘어나는 경우에도 라이브클럽들과 음악인의 수익은 점점 낮아지면서 작은 규모의 라이브클럽들은 더 이상 유지해 나가기가 어렵게 된다.

### 3) 인디 음악의 소비 형태와 소비자 양상의 변화

음원/음악의 유통과 소비만 디지털화 된 것이 아니었다. 오프라인에서 온라인으로의 전환은 그것을 소비하고 경험하는 공간에서도 이루어졌기 때문이다. 2000년대에 나타난 음원 시장의 디지털화 및 인터넷의 보급에 따른 온라인 커뮤니티와 시장의 활성화는 1990년대부터 홍대로 사람들을 모으고 같은 취미와 취향을 공유하는 사람들의 교류를 촉진시켰던 맥락 자체를 해체하는 효과를 수반하였다. 이제 음악을 직접 가서 보는 것의 의미가 사라졌으며, 더 이상 클럽이라는 물리적인 공간에 기반 할 필요도 없어져 버리게 된 것이다. 물론 소수의 매니아들은 계속하여 홍대앞을 찾고 있지만 그 수는 줄어들고 있으며 일반으로 확산되지 않는다. 그것은 곧 홍대앞에서 활동한다는 것의 의미 자체가 휘발되어 버리는 것을 말한다, 그리고 그 장소에 모여 관계 맺던 사람들의 관계유형이나 깊이에도 영향을 미쳤다. 사람들은 공연을



보러 오지 않을 뿐 아니라 기획사 사장들이 클럽에 와서 음악인을 뽑아가는 일도 드물어졌다.

예전에는 공연이 끝나면 다 뒤풀이를 했었어. 다 술 마시고, 술 마실 줄 모르는 애들도 있지만, 거의 9할반이 마셨다고 봐. 그러면 봐봐, 우리가 오늘 같이 공연을 했어, 내가 두 번째 팀 재가 첫 번째 팀. 그럼 재가 첫 번째 무대 끝나고 내 공연을 본다고, 그리고 끝나면 다 같이 한 잔 하는 거야. 사장, 관객, 주민들 그냥 다 꺼서 놓고 얘기하면서 친해지는 거야. 그러다가 이 친구 저 친구 작업실에 가고, 이 친구 악기 뭐 쓰나, 음악 뭐 듣나, 그림도 보고 구경하고 이러면서 어떻게 여기서 살았는가, 원래 뭐하던 사람인가 그런 얘기를 하게 되잖아 술 마시면. 그러면서 이제 유대감, 대화가 생긴단 말이야. 이 친구 음악 맘에 들어, 이 친구 말하는 것도 맘에 들어, 그러면서 친해지는 거야. 그러면 다음에 뭐 음악회 있는데 같이 안 갈래? 같이 합작 공연할까? 밴드해 볼까? 이런 식으로 판이 커지는 거지. 요즘은 자기 1번 공연 끝나면 가버려, 2번 공연 하는 애들은 1번 공연할 때 없어. 뒤풀이도 뭐 친구 와 있으면 둘이 밥 먹으러 가지, 다 같이 자연스레 하는 게 없잖아(김마스타).

참여관찰과 면담대상자들의 진술을 통해서 알게 된 것은 시간이 흐를수록 위의 구술에서 묘사된 것과 같은 성격의 뒤풀이 자리를 꺼려하는 관객이 늘고 있다는 사실이었다. 음악공연 관람의 목적, 즉 순수한 관객으로 구경을 하고 가는 것을 선호하는 부류의 관객이 늘어나며, 음악인도 공연만을 목적으로 오는 사람이 증가하고 있다. 홍대앞에서 10여년 이상 공연을 직접 하거나 보아 왔던 면담대상자들은 이를 ‘요즘 공연 보러 오는 애들’로 표현하며, 2000년대 중반까지 클럽공연을 메꾸었던 관객층과는 다른 성격을 지닌 것으로 인식하고 있었다. ‘클럽공연을 맨날 기웃거리다가 사장을 만나고 해서 밴드가 되는 경우’<sup>34)</sup>는 현재의 홍대앞 클럽 공연에서는 거의 불가능한 일이라고 한다. 오늘날의 관객은 공연이 시작하는 시간부터 익명의 무리로 모여 있다가 공연이 끝나면 바로 해산한다. 앞의 구술에서도 나왔듯이 심지어 같은 공연자들끼리도 다른 사람의 공연을 보지도 않고 자신의 순서만 끝나면 그 자리를 떠나 버리곤 한다. 그들은 공연을 하는 도중에 술판을 벌이거나, 다 같이 뒤풀이 자리로 이어지는 분위기를 불편해 하며, 아는 사람이 없거나 공

34) 홍대 클럽 ‘드럭’의 1세대 밴드인 ‘크라잉넛’은 드럭을 기웃거리다가 사장이 너네 밴드 해볼래? 라고 해서 멋도 모르고 밴드로 시작한 경우라 한다(드럭 이석문 대표 인터뷰).

연장을 처음 찾는 관객의 경우 모두가 친한 속에서 자신들만이 꾸어다 놓은 보릿자루처럼 소외되는 경험을 하게 되는 경우도 있기 때문이다.

#### 4) 관광객 및 외부인들의 등장과 토박이들의 반응

홍대앞을 찾는 외부인들, 관광객들이 늘어나면서 스스로를 홍대앞 인디음악씬의 주역이라 생각하는 사람들은 그들과 일정한 거리두기를 하고 있는 현상이 관찰된다. 아래의 몇 가지 에피소드는 그러한 토박이들의 반응을 여실히 보여주고 있다.

2016년 2월 어느 날 저녁 연구자는 땡땡거리에서 짧은 인터뷰를 마치고 집으로 돌아가던 중 길 건너편 골목 곱창전골집에서 디제이를 하고 있는 정보제공자 중의 한 사람인 콧털을 방문하였다. 목요일이었음에도 테이블이 다 찰 정도로 사람들이 많아 최근 관광지로 부상하고 있는 홍대앞의 면모를 보여주었다. 다음은 콧털이 권하는 맥주를 마시며 디제이석 앞 테이블에 쌓여 있는 신청곡 쪽지들을 살펴보다가 그와 나눈 이야기이다.

(콧털이 물었다.) 야 ‘걱정말아요 그대’가 무슨 방송에서 나왔었냐고. (내가) 요즘 인기 있는 ‘응답하라 1988’이라는 드라마에 삽입곡으로 나왔었다고 말을 했더니 혀를 끌끌 차며 “그럼 그렇지”란다. 궁금한 내가 왜 그러냐고 묻자 그가 말한다. “아니 어쩐지, 꼭 그래. 갑자기 막 하루에 열 번씩, 스무 번 씩 애들이 와서 틀어 달래. 미치겠어. 오늘도 다섯 번 넘게 틀었어, 그러면 어디 티비에 나온거야. 그럼 애들이 이런 데를 와, 그것만 틀어 달라 그래.” 오늘도 어쩔 수 없이 네 번을 틀었는데 아주 그냥 진절머리가 난단다. 그는 예전에도 똑같은 사건이 있었다고 한다. ‘썸시봉’ 영화가 나오기 전에, 텔레비전 예능프로그램에 “그 형들이 나와서 국민들을 한번 조져놓은” 후에 갑자기 곱창전골에 와서 송창식을 찾는 무리들이 있었다며, 무엇인가 대중매체에서 유명해지면 여기를 찾는 관광객 무리들이 꼭 생겨난다고 (콧털과의 면담록 중).

다음은 같은 날, 같은 장소에서 있었던 일이다. 연구자는 계속 콧털의 디제이석 구석에 앉아 먼지 쌓인 레코드판들, 포스터들, 식당에 오가는 사람들을 구경하고 있었다. 번듯한 양복을 입은 회사원 무리들이 한 구석에 앉아 있고, 길쭉한 테이블에는 남녀 커플들이 마주보고 앉아 담소를 나누고 있었

다. 잠시 후 약간 취해보이는 남자 손님 한명이 디제이 부스 쪽으로 올라 와 연구자에게 “요청하나만 할 수 있냐?”고 물었다. 연구자가 옆에서 레코드판을 정리하고 있는 콧털을 가리키며 저 분이 디제이라고 말해주었더니 취객은 잠시 머뭇거리다가 콧털에게 다가갔으며 그들은 다음의 대화를 나누었다.

취객: 저기요, 그 요청하나만 할 수 있을까요? 지금 나오는 노래들 다 너무 좋은데, 다 조용하고 그런 노래라 좀 신나고 춤추고 그러는 음악 좀 틀어주실 수 있을까 해서.

콧털: 여기는 옛날가요 트는 데예요.

취객: 아 네... 근데 계속 우울한 노래만 나오는 거 같아서, 분위기를 좀 업할 수 있는 그런 음악 좀 들을 수 있을까 해서...

콧털: 여긴 춤추는데 아니예요. 그런 음악 들으려면 다른데 가세요.

취객: (당황하며) 네?

콧털: 여기 밖에 나가면 시끄럽게 노래 틀고 춤추고 그런데 많으니깐, 글루 가라구요.

취객은 어이없다는 표정으로 다시 동료가 있는 테이블로 돌아가 앉았으며, 조사기간 내내 콧털이 손님에게 차갑게 대하는 걸 본 적이 없던 연구자가 의아해져 콧털에게 질문하였다.

연구자: (웃으며) 허허, 왜 성질을 내구 그래요?

콧털: (태연하게) 아니 뭐 춤추고 싶으면 딴 데 가라고.

연구자: 그때 연말에도 여기서 시끄럽게 판 벌려놓고. 그 ‘손에 손잡고’ 그런 것도 틀어주고 사람들 다 일어나서 춤추고 그랬잖아요. 아 저 사람 불쌍해.

콧털: 불쌍하긴 뭐가 불쌍해, 저런 애들 싸고 켜어. 옛날엔 더 심했어, 지금 너도 있고 하니깐 조용히 가라고 했지, 예전엔 그냥 꺼지라 그랬어, 여기 이게 싫으면 그냥 꺼지라고 (웃음)

텔레비전이나 다른 미디어를 통해 접한 것을 경험하러 홍대앞을 찾는 관광객들은 위의 에피소드들에서와 같이 원주민들이나 토박이들로부터 종종 타자화의 대상이 된다. 이들은 ‘외부인’으로서, 속해 있는 공간의 분위기나 흐름과 어긋나는 행동을 함으로써 자연스러운 코드를 거스르는 사람들로 여겨지기 때문이다. 토박이들에게 있어서 이들은 ‘홍대’를 피상적인 상품으로서 경험을 하는 자들이다. 새로운 유형의 소비 관광객들의 등장은 ‘본래 홍대’의

코드와는 분리된 상태로 ‘피상적인 경험’을 하는 것으로 비추어진다.

락페(락 페스티벌)나 뭐 락 공연 같은 델 가면 원래 되게 자유롭잖아. 예전에는 그런 데가(락 공연) 퍼질 수 있는 기회야, 개지랄을 떨면서 노는거야, 미친놈처럼. 그래서 이제 락 공연하면은 슬램이라는 문화가 있잖아요, 몸 던지고 막 부딪히고 웨이브하고 위로 던지고. 옛날에는 그랬는데, 2010년이 좀 넘어서면서 락페고 다른 공연이고 다 메이저급 애들이 많이 오기 시작하니깐, 큰 회사들이 홍보를 많이 하기 시작하면서 일반사람들이, 뭐 잘 모르는 사람들이 오고, 라인업도 더 보들보들한 라인업들이 들어오기 시작했어. 아이돌들도 가끔 섞이고, 그러면서 관객층이 변하기 시작했어. 그럼 이제 우리가 슬램 같은 걸 하려면 옷통 끼는 애들도 있고 뭐, 물도 뿌리고 하는데 그러면 이제는 옆에 사람들이 막 짜증내. 구경하러 온 거지, 문화체험. 막 점프하고 지랄하고 그러면 떠밀리고 하잖아, 그럼 막 째려보면서 팔꿈치로 밀어. 남자가, 커플인데 여자에 건드렸다고 막 성질을 낸다고. 이게 락 공연 문화인데, 모르는 거잖아. 그걸 좀 즐겼으면 하는데 즐기지 못한다는 거는 어쩌면 체험을 하는 거가 자연스럽지가 못하다? 옛날 향수를 갖는 사람으로서 조금 젊은 사람들이 좀 더 자연스럽게 즐겼으면 좋겠는데... 딱 봐도 어설피, 어쩔 줄 몰라하고, 어색하고. 그런 애들은 또 와도 자연스럽지 못한 게 있는 거 같아. 자연스레 참여하고 받아들이는 게 아니라 뭔가 그냥 체험하러 오는 것 같은 느낌으로...(짜사).

짜사는 흥대앞을 찾는 소비자 관광객들이 ‘체험 삶의 현장 같은’, 부자연스러운 관광객 같은 행동을 한다고 말한다. 길거리에서나 공연에서, 또는 짜사의 가게에서도 “여기 오면 이거 한번 했다고 자랑을 해야 되니까, ‘인증샷’을 찍거나 그냥 주어진 분위기를 자연스럽게 즐기지 못하는 행동들을 하는” 관광객들로 인해 불편함을 느끼기도 한다. 짜사의 가게에서 아르바이트를 하는 한 종업원은 ‘어설피 보이거나 재수 없는 손님들’이 있으면 일부러 ‘구린 음악’을 크게 틀거나 불친절한 서비스를 통해서 빨리 내보내려 한다고 웃으며 말한다.

외부인이나 관광객들에 대한 부정적인 태도는 최근 흥대앞에 가면 가장 손쉽게 흔히 볼 수 있는 소위 ‘버스커’들에 대해서도 보인다. 이들은 흥대 인디음악씬에 등장한 가장 새로운 부류의 음악인들에 해당한다. 이전에도 길거리에서 공연하는 음악인은 있었다. 예를 들어 1990년대 말 인디밴드 형성기에도 흥대앞에서는 미대생들을 포함한 다양한 예술가들이 길거리에서 번

개공연(깜짝공연)을 하는 것은 흔하게 볼 수 있는 광경이었다. 그러한 행위를 버스킹이라 칭하지는 않았으며 그저 거리공연 혹은 퍼포먼스로 일컬었다. 그러던 것이 포크가 다시 유행을 타기 시작하던 2000년대 중반 즈음에 버스킹(busking)이라는 단어가 패션처럼 등장하였고, 길거리 공연에 나서는 사람들을 버스커로 부르기 시작하였다. 버스킹이란 거리공연과 같은 말인데 갑자기 “좀 더 멋있게 들리기 위해” 영어의 사용이 유행했다는 것이다.

오늘날의 버스커들은 2000년대 후반 이후 미디어의 개입 등에 힘입어 자유로운 음악을 할 수 있는 장소로서의 ‘홍대앞’의 이미지가 소수의 애호가, 매니아, 음악인을 넘어 일반에게 알려지면서, 이곳을 찾기 시작한 사람들이다. 이들은 길거리에서 50평방미터 정도의 조그마한 공간만 있어도 판을 펴고 자기의 음악을 들려주므로 특별한 공연장을 필요로 하지 않는다. 그들의 연주는 누구에게나 개방된 ‘무료’의 공연이며, 공연을 하기 위해 일정한 오디션을 거칠 필요도 없고 누구에게든지 가능하다. 이것은 곧 제공되는 음악의 질이 매우 큰 편차가 있다는 것을 의미하기도 하는데<sup>35)</sup> 실제로 버스킹하는 사람들의 공연은 녹음기를 틀어 놓고 춤추는 것부터 시작하여, 팝, 락, 발라드 등 무엇이던 관계없다.

초창기부터 홍대앞 인디음악씬의 주요 구성원이었던 사람들에게 이들은 어디까지나 외부인으로 결코 ‘홍대 사람’으로 여겨지지 않으며, 이들 간에 어떤 종류의 관계맺기도 나타나지 않는다. 오히려 그들은 홍대사람들로부터 비웃음을 받기도 하며, 따돌림을 당하거나 무시당하는 경우가 대부분이다. 그들의 공연은 홍대앞이 관광화, 상업화되면서 구경거리로 이 장소를 찾는 관광객, 방문객들을 위한 것으로 여겨지고, 진정한 홍대앞 인디음악씬의 구성원은 아니며 결코 될 수도 없는 존재들이라고 치부된다. 즉 그들은 진정한 의미의 음악인이라기보다 보잘 것 없고 아무도 거들떠보지 않는 자신의 연주나 공연을 위해 이미 상업화 되어 있는 홍대앞의 이미지를 이용하는 사람일 뿐이라는 경멸과 조롱이 섞인 힐난이다. 다음의 에피소드에서 그러한 태

---

35) 물론 당시에는 버스킹이란 말로 불리지 않았으나 홍대 인디의 유명 음악인 중에는 길거리 공연에서부터 시작하여 성장한 경우도 상당수 있다고 한다. 그러나 홍대 사람들은 홍대앞 인디씬 형성기의 ‘길거리 공연’과 오늘날 아무나 들어 와 아무것이나 할 수 있는 버스킹은 전혀 다른 것이라 주장한다.

도가 여실히 드러난다.

2016년 2월 연구자는 면담도 할 겸 홍대 걷고 싶은 거리에서 열리는 프리마켓/아트 브릿지 로드를 같이 보러가기 위해 호두씨를 합정동에서 만나 마을버스를 타고 홍대 정문앞길로 향하고 있었다. 이른 오후의 거리는 주말이라서 찾길까지 홍대를 찾은 사람들로 가득하였다. 그때 버스 창문 밖 어딘가를 가리키며 호두 씨가 말했다. “난 저기 저렇게 기타 메고 다니는 애들이 제일 꼴볼견이야”. 창밖을 보니 20대 초반 정도로 보이는 남성 세 명이 기타를 어깨에 메고 어디론가 향하고 있었다. 궁금해진 내가 호두에게 물었다.

나: 뭐가 싫어요? 밴드 하는 사람들? 기타 치는 사람들?

호두: 그냥.. 저런 애들.

나: 저게 호두 씨가 좋아하는 밴드 기타리스트일수도 있잖아요? 세션하는 사람이나.

호두: 음, 그럴 수도. 근데 재네는 뭔가 딱 보면 어설프잖아요, 티가 딱 나잖아.

나: 뭘 봐서?

호두: 그냥 저런 애들, 머리부터 발끝까지 ‘나 오늘 홍대 나간다’라고 써 있는 애들. 딱 보면, 뭔가 그런 게 있어요. 진짜 밴드 하는 애들이 기타 들고 다니는 거랑, 뭐 기타를 배우러 다니는 건지 길에서 치려는지 모르겠는데 그냥 되게 유행처럼 다들 너무 많은데. 암튼 그 무리가 짜증나.

버스에서 내려 길거리 행사 목적지까지 걸어서 5분 정도의 거리. ‘걷고 싶은 거리’를 따라 북쪽 방향으로 걸어가는 길에는 거의 15 내지 20미터 간격으로 길거리 퍼포먼스 팀들이 구경꾼들로 둘러싸여 있다. 이는 주말뿐만 아니라 주중에도 늦은 저녁까지 이어지는 홍대앞 ‘걷고싶은 거리’의 일상적인 광경이다. 음원을 틀어놓고 노래를 하는 청년, 그룹 댄스를 하는 팀, 기타 치며 노래를 하는 사람 등 가지각색의 길거리 퍼포먼스를 구경하는 관광객들로 메어진 거리를 걷는 호두는 그들에게 눈길조차 주지 않는다. “홍대 처음 이사 왔을 때나 신기해서 구경했었지, 이제는 저런 식상한 것에 관심이 없다”고, “저런 것은 관광객들이나 보는 것”이라고 한다.

버스커들은 또한 홍대거리 상인회와 엄청나게 대립하고 있다. 그것은 버스커들이 길거리를 가득 채우고 소음을 내어 장사하는 사람들에게는 영업에 심각한 장애의 요인이 되며, 다른 주민들로부터도 끊임없이 민원이 들어오기

때문이다. 이처럼 요란한 음악을 틀어 놓고 고성방가 하는 것은 불법으로 제재가 점점 심해지다가 2005년 이후에는 아예 밤 10시 이후에는 공연이 금지되었다. 그럼에도 불구하고 홍대앞을 찾는 관광객들이나 일시적 방문객들에게 버스커들은 이제 홍대앞의 하나의 명물로 자리잡고 있다. 그들은 이전의 홍대앞 길거리 공연에서처럼 다양한 예술 활동의 일부로 깜짝 공연을 하는 식이 아니라 주일이고 주말이고 항시적으로 등장하는 존재가 되었다.

관광객, 또는 외부인에 대한 구별짓기와 타자화는 면담자들과 봄비는 길거리를 걷거나, 뒤풀이 자리를 정할 때, 또는 클럽이나 여타 가게에서 같이 대화를 할 때 은연중 드러났다. 특히 홍대인근에서 장기간 거주하였던 응답자일수록 관광객들이 밀집해 있는 걷고 싶은 거리나 홍대역 근처의 식당가, 카페 거리 등을 꺼려하는 경향이 나타났다. 홍대 사람들에게 관광객이나 일회성 방문객, 기타 외부인은 홍대앞 인디음악씬을 진정으로 이해하고 참여하는 ‘진짜 경험’이 아닌, 피상적이고, 어설픈 흥내내기에 불과한 것으로 간주되며, 기피의 대상이 된다.

## 2. 홍대앞 인디음악씬의 분화

오늘날 ‘홍대앞’은 그 경계를 말하기에 애매하다. 계속 확장하고 있으며 주변 동네까지 끊이지 않고 이어지기 때문이다. 그렇더라도 ‘홍대앞’이라고 하면 합정역에서 양화로로 이어지는 홍대입구역, 거기서 신촌역방향으로 이어지는 신촌로에서 홍대 정문 쪽을 지나 상수역까지 이어지는 와우산로, 다시 합정역으로 이어지는 독막로, 이 네 개의 길 안쪽의 지대로 말할 수 있다. 이 큰 길들의 안쪽으로는 홍대 정문에서 홍대입구역을 잇는 홍익로, 상수역과 합정역 중간지점 즈음에서 시작되는, 흔히 ‘주차장 길-걷고 싶은 거리’로 불리는 어울마당로, 그리고 홍익대학교 정문과 상수역 사이 삼거리포차에서 상상마당 건물을 지나 양화로 쪽으로 뻗어있는 잔다리로의 큰 가닥들이 있다.

2호선의 합정역, 홍대입구역, 그리고 6호선의 상수역 이 세 지하철 역 안

쪽으로는 상업지역이 뽁뽁이 분포되어 있기 때문에 특정 목적지 보다 ‘홍대 앞’ 전체를 구경하러 가는 사람이라면, 그 중 어느 역에서 내려서 앞서 말한 네 개의 대로 안쪽을 거닐어도 된다. 물론 역 주변이 제일 붐비는 것은 홍대 입구역이다. 어느 요일이던, 그리고 저녁 시간대로 갈수록 더 붐빈다. 홍대입구역 8번 출구 앞 골목길 분식 포장마차들과 노점상들을 지나 안쪽으로 들어가면 조그만 로터리 양 옆으로 500미터 가량 되는, 음식점과 술집, 카페가 빼곡히 들어서 있는 ‘걷고 싶은 거리’가 나온다. 이른 오후부터 밤 까지, 사실상 이 걷고 싶은 거리에서 걸을 수 있는 공간은 그리 많지 않다. 상점을 오가는 수많은 사람들 외에도 여기에는 항상 사람들이 수십 명씩 떼를 지어서 있기 때문이다. 짧게는 15-20미터 간격으로 온갖 종류의 길거리 공연 및 연행이 이루어지는 이 공간의 북적이는 인파들 위로 가게들에서 나오는 음악, 그리고 연행자들과 관객들의 소리가 무질서하게 교차한다. 이와 같은 광경은 홍익대학교 정문에서 내려오는 홍익로와의 교차지점까지 이어지고, 이 교차로 주변에는 관광객을 위해 외국어로 도배된 면세점들과 화장품, 옷 가게들이 즐비해 있으며, 건너편에는 대형 공연장인 「하나투어 브이 홀」이 보인다. 걷고 싶은 거리에서 주차장 길로 이어지는 삼각주 양 옆의 길은 앞의 III장에서 다룬 홍대앞 ‘토박이’들의 소박하고 구수한 회고담이 무색할 정도로 화려한 조명과 간판으로 뒤덮힌 술집들과 옷가게들이 시끄러운 음악을 길거리로 뿜어내고 있고, 길거리에 널 부러져 있는 쓰레기와 퇴폐업소 전단지들 위로 수백 명의 젊은이들이 물결처럼 움직인다. 삼각주 아래층에 뽁뽁이하게 들어서있는 작은 상점들과 타로카드, 점집들은 한두 달이 멀다하고 다른 가게로 바뀌는 경우도 종종 목격된다.

KT&G 상상마당 건물이 보이는 교차로에 다다르면 오른쪽으로는 술집과 아기자기한 카페들이 들어서 있다. 이곳을 지나 합정역 방향으로 꺾어지는 방향으로 1990년대의 피카소거리 부근과는 다른 형식의 ‘카페 거리’가 생겨났다. 세련된 인테리어로 꾸며진 고급 카페들과 서양식 레스토랑들이 들어서 있는 이곳은 홍대앞이라기 보다 청담동이나 신사동 가로수 길과 그 경관이 흡사하다. 서교동 방면으로는 게스트하우스 촌이라고 부를 수 있을 정도로 근 10년간 급격하게 늘어난 유스호스텔 개념의 게스트하우스들을 볼 수



있다. 상상마당 맞은편으로 와우산로까지 이어지는 세 블록의 거리들은 그 소음이 가장 크다. 2000년대부터 물밀 듯이 들어오는 소위 ‘원어민 영어강사’들과 미군을 포함한 외국인들이 밀집해 있는 미국식 바/클럽들, 그리고 라이브클럽 FF와 외장 스피커로 길거리를 뒤덮는 힙합, 일렉트로닉 클럽들이 옆 골목에 위치해 있고, 메인거리에서 삼거리포차까지 이어지는 지역은 부킹포차들의 소음과 네온싸인으로 뒤덮여 있다. 잔다리로 안쪽에 위치한 홍대 인디음악씬의 1세대 클럽이었던 DGBD(드럭)은 눈에 띄지도 않는다. 실제로 홍대앞 지리를 모르는 사람이 자그마한 라이브클럽을 찾아가는 것은 쉽지만은 않다. 바둑판식 배열이 아닌 대각 길과 막다른 골목들, 작은 언덕들이 많은 홍익대학교 정문 부근에서는 특히 더 그렇다.

제비다방이 위치해 있는 상수역에서 홍익대학교 정문 앞 (소위 ‘놀이터’로 불리는) 홍익 어린이 공원 근처까지는 대형 댄스클럽들이 밀집해 있다. 목요일 밤부터 일요일까지는 클럽에 입장하려고 밖으로 줄을 서 있는 광경을 흔히 볼 수 있다. 이러한 인파는 지하철이나 버스 첫 차가 다니기 시작하는 새벽 5-6시까지 홍대거리를 누빈다. 홍익대학교 정문을 지나 산울림 소극장 방면으로 이어지는 와우산로 좌측에는 마찬가지로 프랜차이즈 카페들과 음식점들이 즐비해 있으며, 입시미술 작품들 위로 ‘00년대 00명 합격!’ 싸인이 걸려있는 미술학원들 사이 골목 사이사이로는 아기자기한 카페들과 옷가게, 술집들이 들어서 있다. 이 부근은 삼거리포차 부근이나 걷고 싶은 거리보다 훨씬 조용한 편이지만, 양 갈래 골목들 사이로는 겉으로 보아서는 영업을 하는지 알기 힘들 정도로 소박한 외모의 지하 라이브클럽들이 있다. 경의선 폐철도 공원까지 이어지는 땡땡거리에는 오래된 술집들과 카페, 그리고 작은 전시 공간 및 복합문화공간들이 자리 잡고 있어 홍대 토박이들이나 음악인들의 모임을 자주 목격할 수 있는 조용한 거리이다.

본 연구의 핵심 정보제공자들이 생애사적 진술과 회고담들을 통해 그려주었던 홍대앞의 모습은, 현재 급격한 상업화와 관광화에 의해 완전히 바뀌어버린 경관에서는 거의 찾아보기가 힘들다. 적어도 홍대앞 인디음악씬에 익숙하지 않은 사람들에게는 이들은 사라져버린 과거의 존재들처럼 느껴질 수도 있다. 실제로 화려한 불빛과 소음으로 뒤덮힌 홍대 메인거리들에서는 이들을

찾을 수가 없기 때문이다. 하지만 어느 골목길 건물 지하에서, 간판도 잘 보이지 않는 다락 또는 어두운 외곽에서 고립되고 파편화된 상태로 쌀롱과 클럽들은 자기들만의 공연을 계속 진행하고 있다.

이처럼 오늘날 ‘홍대앞’을 찾는 사람들이 보고, 듣고, 경험하게 되는 장면들은 매우 다양하다. 그리고 현재 진행형으로 전개되고 있는 홍대앞의 이와 같은 다양한 장면들을 홍대앞 인디음악씬과 관련하여 어떻게 이해할 것인가에 대해서도 개인에 따라, 집단에 따라 서로 다른 입장과 해석이 제공된다. 여기서 중요한 것은 이처럼 변화된 외관을 넘어 실제로 단일한 것으로 간주되어 온 홍대앞 인디음악씬에 실제로 어떠한 내부적인 분화가 일어나고 있는가를 살펴보는 것이다. 이 절에서는 홍대 인디의 나아갈 방향에 대해 각기 다른 입장과 철학을 가지고 있는 몇 개의 대표적 사례들을 살펴보고, 다음의 절에서 이러한 분화의 의미가 무엇인가에 대해 고찰해 보고자 한다.

## 1) 오늘날 홍대인디의 다양한 존재양상

### (1) 자립음악생산조합<sup>36)</sup>

자립음악 생산자조합의 멤버들은 상업화되고, 주류 미디어와 음악산업계에 의해 하나의 상품으로, 장르로 홍대인디음악이 만들어져 가는 과정에서 그에 환멸을 느끼고, 그것을 피해 이 장소를 떠난 사람들이다. 즉 그들은 ‘자기전치’(self-displacement)라는 스스로의 행동을 통해 홍대앞 인디음악씬의 상업화에 대한 저항을 적극적으로 표현하고 있는 존재들이다. 그러한 행동의 배경에는 물론 인디음악이란 결코 산업화/상업화되어서는 안 되며, 기업이나 미디어에 포섭되어서도 안 된다고 보는 그들 나름의 확고한 이념과 철학이 깔려 있다.

자립음악 생산자조합은 2000년대 말에 있었던 홍대앞 인디음악씬의 역사에서 매우 상징적인 한 사건의 결과로 탄생한 단체이다. 흔히 ‘두리반 농성’

---

36) 2011년 시작된 음악생활협동조합이다. 2010년 홍대앞의 철거농성장 두리반을 돕기위해 모인 음악가들 중 일부가 준비모임을 결성했으며, 준비모임의 단계에서는 생산자조합이었으나 2011년 4월 발기인대회와 8월 첫 총회 이후 공식적인 활동을 시작하면서 자립음악 생산조합을 공식명칭으로 채택한 것으로 보인다.

으로 불리는 이 사건은 홍대앞의 상업화와 관광화에 따라 급격하고 무차별적으로 진행되었던 개발문제에 대한 인디음악인 및 예술인들의 조직적 대립 및 대응을 가장 대표적으로 보여주는 사례이다. 2009년 12월에 소위 ‘용역깡패’들에 의해 강제로 쫓겨나고 철거를 당한 한 칼국수집 (식당 이름이 두리반이었음) 주인이 속해있던 작가단체를 시작으로 수많은 예술가와 인디음악인들이 농성에 참여하여 531일 간의 투쟁 끝에 합의를 보고 식당 운영을 다시 할 수 있게 된, 보기 힘든 성공사례이기도 하다.

[표 IV-1] 두리반 농성의 개요

일시	내용
2005.03	두리반 개점
2006.03	2006년 공항철도공사 이후 마포구청 ‘지구 단위 계획 지역’지정
2007.12	GS건설 유령회사 남전디앤씨 내세워 두리반 일대 매입 시작
2008.03	두리반 일대의 11세대 세입자와 시행사인 한국토지신탁 간 법정싸움시작
2008.06	세입자 측 패소, 한국토지신탁 GS건설 승소
2009.05	항소심에서 패소, 남전디앤씨의 압박 시작
2009.06	세입자 간 연대 및 대응 시작, 9월 즈음부터 세입자들 떠나기 시작
2009.12.24	오후 4시 30명 용역 두리반 유린, 철거 시작, 봉쇄
2009.12.25	안종려 두리반 사장 내외 두리반 진입, 농성 시작
2009.12.26	인천작가회의 농성 합류
2010.01.11	엄보컬&김선수 (음악인) 주축으로 <하늘지붕음악회> 시작
2010.02.09	푸른영상 주최 <화요 다큐 상영회> 시작
2010.02.27	홍대앞 인디음악가들 <자립 음악회: 사막의 우물 두리반> 시작
2010.03.12	<칼국수 음악회> 시작
2010.05.01	<51+>* 행사 실시- 기폭제 역할. 5월 1일에 공연을 열자는 취지, 61개의 음악인 팀이 공연하고 2500여 명 가량의 관객 동원-음악회, 문학포럼, 촛불미사, 영어 모임 등 다양한 주체들에 의한 이벤트들의 진행공간으로 자리 잡음. *자립음악생산자 조합 (이후 자립음악생산조합) 모태
2010.07.21	남전디앤씨 측 “두리반에 전기 공급하면 모든 법적 책임을 한전에 묻겠다” 라고 한국전력 압박, 한국전력 두리반 전기 공급 차단
2010.11.10	69작가선언 주역들 주축으로 <불킨 낭독회> 시작
2011.06.08	농성 531일만에 두리반대책위원회와 남전디앤씨 간 합의. 두리반 주관 건설사와 합의하에 인근에 식당 다시 개점

\*서울문화재단 자료집, 프레시안 2011.07.01.일자, 경향신문 2011.06.08.일자 참조 정리.

2010년 5월에 처음으로 조직된 음악인들의 단체는 두리반 농성을 계기로 국내에서 유일무이한 인디음악인 생산자 조합을 만들게 된다. 철거반대 투쟁 현장에서 만들어진 단체인 만큼 자립음악생산조합은 인디음악씬에서 가장 짙은 정치적 운동권 성향을 가지고 있으며, 그 움직임 또한 매우 체계적이고 저항적이다. 다음은 자립음악생산조합의 공식적 성명이다.

자립음악생산조합(이하 조합)은 음악생활협동조합이다.

2010년 홍대앞의 철거농성장 두리반을 돕기 위해 모인 음악가들 중 일부가 준비모임을 결성했으며 2011년 4월 발기인대회와 8월 첫 총회 이후 공식적인 활동을 시작했다. 준비모임부터 2012년 현재까지, 다수의 공연을 기획하고 음반제작을 지원했으며 한국 예술종합학교 동아리연합회와 클럽 ‘대공분실’을 함께 운영하는 등, 활발한 활동을 펼치고 있다.

...조합은 작은 규모의 음악생산자들이 자유롭게 음반과 공연 등 음악과 관련된 작업을 기획하고 진행하는데 가장 적합한 환경을 제공하고 누구나 이용할 수 있는 음악생산의 인프라를 구축해나가는 것을 1차적인 목표로 하고 있다. 또한 **홍대앞 뿐만 아닌 다른 지역에도 새로운 씬을 만들어 나가는데 많은 힘을 쏟고 있다.** 이를 위해 조합은 다양한 사업을 벌이고 있다.

자본과 국가 내지는 행정기관의 간섭을 가능한 한 줄이고, 소규모 생산자들이 연대하여 스스로가 활동할 수 있는 **장(field)**을 구축한/구축하는 것을 우리는 자립이라 부른다. 또한 조합에서는 생산자의 범위를 보다 넓게 잡고 있다. 음악생태계엔 음악을 창작하는 분야 외에도 다양한 영역이 있음을 인식하고, 음악의 생산은 음악을 창작하는 순간뿐만 아니라 창작한 음악을 즐기고 반응하는 사람, 따라서 이러한 음악의 생산에 관심이 있고, 그 과정에 참여할 의사가 있으며, 자립의 지향에 동의하는 이라면 음악 창작의 여부와는 관계없이 누구나 가입할 수 있다.

조합은 조합에 일정한 금액을 출자하고 회비를 정기적으로 납부하고 있는 회원에 대해 평등주의적 민주주의의 지향에 따라 1인 1표의 권리를 부여하고 있으며, 이는 개인이 출자한 규모에 관계없이 동일하게 주어지는 권리이다. 조합은 운영위원회를 통해 상시적으로 운영되고 있으며 운영위원회는 연 2회 열리는 총회를 통해 선출된다. 하지만 모든 조합원은 언제든지 운영위원회에 참석하여 운영에 참여할 권리를 가지고 있다. 그 외의 부분에 대해선, 조합은 대체로 협동조합의 7가지 원칙을 따르고 있다.

조합이란 자유로운 개인들의 경제연합체이자 그 자체로 자립을 향한 운동(movement)이다. 우리는 외친다. **“경쟁이 아닌 상생으로” “분열이 아닌 연대로” “의존이 아닌 자립으로”** 우리는 늘 고대한다. 새로운 씬의 탄생을.

(자립음악생산조합 공식사이트, <http://jaripmusic.org/about> 굼은 선, 필자 강조).

자립음악생산조합은 두리반농성 이후에도 ‘한남동 테이크아웃 드로잉’, ‘신사동 우장창창 곱창’ 등의 시위현장을 중심으로 적극적인 저항운동을 하고 있다. 이에 참여하는 음악인들 중에는 간혹 홍대앞의 크고 작은 공연장에서 인지도가 높은 축에 속하는 유명 인디밴드들도 있지만, 대중에게는 거의 알려지지 않은 ‘진짜 인디’음악인들이 있다. 자립음악생산조합의 회원으로 홍대앞부터 시위현장들까지 다양한 음악씬들을 오랫동안 다루었던 기타맨, 김일안 PD는 “인디가 무엇인가? 인디의 가치관, 진정성이 있다고 할 수 있나?”라는 질문에 아래와 같이 답한다.

인디는 자원의 독립이란 의미도 있지만, 정치적인 것도 올바름이 필요한 건데... 저항이라는 의미를 따지면 길거리(현장)에서 노래 부르는 사람들이 진짜 인디예요. 유명가수. 방송에서 전~혀 다루지 않고, 라디오에서도. 민중가요, 나도 잘 몰랐었는데, 현장에 와서 작업을 하기 전에는 이런 가수들이 있다는 거 자체도 몰라요. 전혀 거론되지 않는, 아무데서도 틀어주지 않는...(기타맨 PD와의 인터뷰, 2015. 06. 04).

이들은 상업화의 흐름에 저항하여 그들 나름의 독립예술가 커뮤니티를 유지해 가기 위해 조합을 결성한 사람들이다. 즉 돈을 받고 예술을 팔지 않고도 스스로의 힘에 의해 음악을 할 수 있도록 조합원의 회비 등을 통해 서로를 지원한다. 공연은 대부분 무료이며 간혹 기부를 받기도 하지만 기획사나 공연장의 개입보다는 철저한 D.I.Y.를 고수한다. 따라서 이들은 음악의 상품성에 근거한 평가에 의해 공연이 선정되는 과정인 오디션을 받지 않으며, 원하는 사람은 누구나 조합에 가입함으로써 참여가 가능하다는 기본 입장을 견지하고 있다. 이들은 홍대앞 경관의 변질에 대한 회의감을 적극적으로 표출하며, 그에 따라 하나의 상품미학으로 변해버린 ‘홍대인디’라는 단어로 규정지어지는 것마저 거부하는 태도를 취하곤 한다.

## (2) 쌀롱 바다비

마포구 동교동에 위치한 ‘쌀롱 바다비(바다에 내리는 비)’는 홍대앞 라이

브클럽 중에서도 소규모에 속하는 클럽이다. 2004년 시인 우중독보행(필명, 2016년 조사당시 45세)이 만든 복합문화공간으로 음악공연뿐 아니라 전시, 연극 등이 매주 5~6회 정도 열리는 문화활동의 공간이다. 쌀롱 바다비는 위치상으로도 클럽이 밀집되어있는 ‘클럽거리’와는 다소 멀리 떨어져 있다. 지하에 위치한 이 클럽의 내부시설도 홍대지역 클럽 중에 가장 허름한 축에 속하며, 음악 장비마저도 제대로 갖추어져 있지 않아 매일 공연 전에 허겁지겁 누군가에게 장비를 빌려오는 일도 벌어진다. 술은 판매하지도 않으며 이곳을 찾는 관광객이나 외부인은 주변 클럽들에 비해 가장 적은 편인 반면, 관객과 음악인들 및 이 공간을 중심으로 모이는 사람들의 공동체적 유대감은 매우 강하다.

사장 우중독보행은 웬만한 지인에게는 입장료를 받으려 하지도 않는다. 이처럼 경제적 수익성을 적극적으로 추구하지 않는 운영자의 태도로 인해 바다비는 치솟는 월세의 압박에 오랫동안 시달려 왔다. 2004년 보증금 500만원 월세 50만원 하던 임대료가 2006년에는 보증금 1000만원, 월세 70만원으로 오르고, 2011년에는 다시 월세가 140만원으로 올랐기 때문이다. 이미 몇 차례 폐업의 위기에 처하였으나 그 때마다 바다비를 중심으로 음악활동을 하고 있거나 혹은 이곳을 거쳐간 음악인들과 그 주변인들의 도움으로 겨우 위기를 모면하고 십여 년간 유지되어 왔다. 이러한 현실에도 불구하고 쌀롱 바다비는 살아남기 위해 유사한 어려움에 처한 라이브클럽들이 자신만의 색과 스타일을 살리는 부분적인 상업적 전략을 시도하였던 것과는 달리 전혀 그러한 노력조차 기울이지 않았다.

바다비를 유지해 온 힘은 바로 사장인 우중독보행이다. 홍대앞에서 다년간 활동해 온 음악인들 중에는 이 사람을 모르는 사람이 없으며, 단순히 아는 것을 넘어 특별한 교분을 가지고 있는 경우가 많다. 우중독보행이 2011년 뇌수막염으로 쓰러져 병원에 입원을 하게 되자 인디음악인들이 ‘바다비 네버 다이’라는 바다비 살리기 운동을 전개하였다. 몇 억이 투자되는 대형 락 페스티벌에서도 쉽게 모으기 힘든 140여 개의 인디밴드들이 자발적으로 뭉쳐 돈 한푼도 받지 않고 11일 동안 바다비를 포함한 홍대지역 10개의 클럽에서 쉬지 않고 공연을 한 자발적인 행사였다. 무명시절 바다비를 거쳐 갔던

‘10cm’나 ‘검정치마’를 포함하여 인디에 대해 아무 것도 모르는 사람들도 그 이름을 들어봤을 법한 대중적 인기를 누리고 있던 ‘장기하’, ‘빅스’, ‘크라잉넛’ 등의 밴드들과 홍대지역의 클럽들이 단 한푼의 보상도 받지 않고 하나의 클럽과 사장을 살려내고자 힘을 합치는 경우는 매우 이례적인 일이었다. 바다비 살리기 운동은 이러한 대규모의 페스티벌이 아니고도 지난 몇 년간 계속적으로 이루어져 왔다. 월세를 내지 못해서 바다비가 문을 닫게 되는 일에 대하여 가난한 홍대앞의 인디음악인들과 학생들을 포함한 예술가들이 사명감을 가지고 푼돈을 기부하여 왔다. 그것은 홍대앞 인디가 살아남기 위해서는 쌀롱 바다비가 살아남아야 하며, 그곳을 지켜 온 우중독보행 씨가 존재해야 한다는 무언의 합의가 있었기 때문에 가능한 일이었다.

바다비의 폐업 이외에도 2010년에서 2011년 사이에 벌어진 몇 가지의 사건들은 우중독보행과 같은 이념지향형 인디주역들이 공통적으로 직면하였던 문제와 그에 대한 각기 다른 대응을 보여준다. 첫째 달빛요정 역전만루 홈런 채유기원 공연(추모공연), 둘째 두리반 농성, 셋째 바다비 네버다이 운동 등이 그것이다. 인디음악인들이 홍대앞에 자발적으로 모인 것 중 가장 큰 규모였던 이 세 가지 사건들은 존폐위기에 놓여있는 홍대앞 인디음악씬의 주요 문제점들을 가시화 시켰다. ‘달빛요정 역전만루홈런’ 추모 공연은 한 인디음악인의 안타까운 죽음을 애도하는 의미에서 시작되었지만, 사실상 이 사건이 알려지는 과정에서 그가 본의 아니게 온라인 음원시장의 문제와 음악인들의 경제적 현실을 둘러싼 담론의 장을 형성시키게 되는 하나의 상징적 지표가 된 경우였다. 두리반 농성은 무차별적인 개발에 따른 홍대앞 경관의 변화에 반발하는 농성 중, 두리반이라는 칼국수집을 자신들만의 공간으로 전유하였던 지역 작가들과 음악인들이 맞서 싸우고, 결과적으로 홍대인디씬과 분리되는 자립음악생산조합을 만들게 된 과정이었다. 이것은 ‘인디’를 ‘홍대앞’의 변질로부터 분리시킨 움직임이었다. 그리고 바다비 네버다이 운동은 홍대앞 상업화에 따른 임대료 폭등에서 현실적으로 운영이 불가능해지는 홍대앞 라이브클럽의 운명을 이슈화 시켰다는 점에서이다.

쌀롱 바다비는 관객 50명 정도 수용 가능한 작은 클럽이며 음향 설비 등 시설도 상대적으로 매우 열악한 클럽이다. 그러나 우중독보행 씨는 인기나

수익성을 고려하지 않고, 오디션도 없이 수많은 실험적이고, 창의적인 신진 음악인들을 무대에 세워 왔다. 그는 공연자들에게 특별히 출연료를 지불하거나 하는 일이 없이 (실은 그렇게 할 수 있을 만한 수익이 난 적이 거의 없었다) 공연이 끝나면 밥이나 술을 사 주고, 뒤풀이 자리를 함께 하는 방식이었음에도 수많은 음악인들과 그 동료들은 이곳의 분위기가 좋아 계속하여 그곳에 머무는 경우가 많았다. 바다비는 앞의 장에서 언급한 음악씬의 공동체적 성격, 즉 음악의 생산자이며 동시에 소비자이기도 한 인디음악인, 클럽 운영자, 관객, 주민들이 함께 만들어 가는 친밀성의 관계가 매우 뚜렷하게 드러난 곳이기도 하였다. 그리고 그러한 분위기에 향수를 느끼며 그리워하는 많은 사람들이 바다비에 모여 그 중에는 음악인들뿐 아니라 화가, 저술가 등 기타의 다양한 예술가도 포함 된다. 바다비에서는 모든 장르 및 유형의 퍼포먼스가 가능하다. 음악 공연 뿐 아니라 시낭송회, 연극 등 장르나 인지도, 경험과는 상관없이 모두가 이 공간을 통해 표현과 교류의 기회를 얻을 수 있는 장으로 존재하는 것이 이곳의 철학이었기 때문이다. 바다비가 “인디의 인큐베이터”란 명성을 얻게 된 것은 바로 그러한 운영자의 방침 덕분이었으며, 바다비와 우중독보행 씨의 그러한 노력에 대한 평가와 감사의 마음이 바다비 네바다리와 같은 대대적인 구명운동으로 나타나게 되었던 것이다.

#### <인디밴드 살린 ‘살롱 바다비’ 인디가 살리다>

...폐관 위기에 놓인 홍대앞 공연장 ‘살롱 바다비’를 살리기 위한 자선 공연 ‘바다비 네바다이(BADABIE NEVER DIE)’가 이렇게 막을 올렸다. 이 작고 웅색한 공연장을 살리기 위해 뮤지션 137팀이 뭉쳐 9개 공연장에서 11일 동안 매일 저녁 공연을 벌이고, 바자와 길거리 공연도 벌일 예정이다. 2004년 12월 문을 연 ‘살롱 바다비’는 겉보기에는 초라하다. 계단은 비좁고 화장실도 불편하다. 하지만 영예로운 별칭이 있다. ‘인디 인큐베이터’. 무명의 음악인들에게 실력을 뽐낼 무대를 마음껏 마련해주며 얻은 별칭이다. 홍대앞의 수많은 인디밴드는 살롱 바다비 공연을 통해 이름을 알리고 성장했으며, 일부는 스타가 됐다. [...중략...] 2008년부터는 매주 목요일 저녁을 무명 밴드들 전용시간으로 내줬다. ‘슈퍼스타K’가 배출한 장재인, ‘무한도전’ 출연으로 유명해진 듀오 십센치도 무명 시절 이곳을 거쳤다. 인디 뮤지션들은 이곳을 “인디 음악인들의 웃음과 눈물, 땀이 뻗 곳”이라고 말한다. 그러나 현실은 냉혹했다. 애초부터 돈벌이를 꿈꾸지 않았던 탓에 위기의 연속이었다. 50만원이던 건물 월 임대료는 100만원, 다시



140만원으로 치솟았다. [...중략...]. 2006년 겨울 임대료 문제 등으로 폐관위기에 닥치자 홍대앞 인디밴드 70여 팀이 자발적으로 모여 ‘살리고 살리고’라는 합동 자선공연을 마련, 수익금으로 위기를 넘겼다. 그러나 최근에는 위기가 겹으로 왔다. ‘우중독보행’이 지난 8월말 뇌수박종으로 수술을 받은 것. 그는 퇴원했지만 앞으로 6개월간 치료와 요양이 필요한 상황이라고 한다. 이 소식이 전해지자 살롱 바다비를 거친 인디 뮤지션들은 8월말 긴급회의를 열어 다시 자선공연을 열자고 결의했다. [...중략...] 크라잉넛·이한철·장기하와 얼굴들·십센치·장재인 등 이제는 주류 음악계에서 인지도가 높아진 가수들도 대거 참가했다. 롤링홀·씨클라우드 등 공연장 여덟 곳은 무료 대관을 약속했다. 팬들의 반향도 뜨거웠다. ‘자원봉사를 할 테니 허드렛일이라도 달라’는 문의가 빗발쳤다....(조선일보 2011.9.16.일자).

이와 같은 노력들에도 불구하고 바다비는 2015년에 10월에 결국 문을 닫게 되며, 바다비의 폐업은 홍대앞 인디음악씬의 지속가능성에 대해 몇 가지 점을 시사한다. 그 중의 하나는 인디라는 것이 이념만으로 유지되기 어렵다는 현실이다. 2004년 살롱 바다비를 개관했던 우중독보행은 그 당시에 적자가 날 것임을 알고 있었다고 말한다. 단지 음악, 문학, 예술 종사자들과 주변 주민들이 교류를 할 수 있는 장을 유지하는 것이 자신의 역할이었기에, 그는 살롱이 운영되는 저녁시간 외에는 치킨 배달이나 식당에서 일을 하면서 최대한 자금을 마련해 왔으며, 다수의 홍대 음악인들로부터 도움을 받았다.

홍대앞 라이브클럽 운영주들 중 주된 세력은 외진 곳에 위치한, 작은 규모의 상업성이 떨어지는 이 허름한 클럽을 배제하여 왔다. 라이브클럽들이 연대하여 행사를 하고 조직적인 움직임을 보일 때에도 바다비는 거기에 없었다. 상업정보다는 상호 유대가 가능한 교류의 장소성만을 강조했던 바다비는 2006년에 첫 번째로 임대료 문제로 쫓겨날 위기에 처했다. 이를 저지하기 위해서 홍대 인디씬의 음악인들이 자발적으로 동참하여 ‘살리고 살리고’라는 바다비 살리기 콘서트를 열어 자금을 마련해 주었다. 그 후에도 주변 지인들과 음악인들의 수혈을 받아가면서 버텼던 바다비는 건물주가 다시 100만원에서 140만원으로 월세를 올려달라고 하던 2011년, 우중독보행은 뇌수막종양으로 쓰러졌으며, 앞서 언급한 ‘바다비 네버다이’ 페스티벌을 통해 다시 한 번 살아났다.

우중독보행의 측근 음악인이자, 그가 쓰러졌을 당시 수술을 해 주었던 서지 씨는 당시의 상황을 다음과 같이 회고한다.

“...바다비 네버다이 하고나서 바다비가 변했어요... 형(우중독보행)이 수술했을 때 있죠, 그 전과 후로 나눌 수 있다고 생각하는데. 수술하기 이전에는 그냥 뭐 술 먹고 안에서 담배피고 놀아도, 뭐 지저분한 공간이었기 때문에, 뭐 그걸 용인하고 놀자, ‘우리끼리 놀자’였다고 하면, 수술 때문에 모인 금액에서 수술비를 제외하고 대략 몇천 만원인가 더 남았었어요, 그래서 바다비 리모델링을 하면서부터는 좀더 깔끔하고 좀더 공연장스럽게 좀더 상업화된 공간으로 가자는 그런 얘기가 나왔어요. 그 때 형이 이랬어요, 더 이상 구차하게 다른 사람들에게 손 벌리고 이렇게는 안하고 싶다. 그러니 모인 금액으로 어떻게든 지속가능하게 바다비를 만들어야 됐어요. 뒤편이도 안에서 안하고 밖에서 하고, 화장실 깨끗하게 만들고.[...중략...]

일단 형(우중독보행)은, 내가 누구보다도 옆에 계속 있었던 사람으로서 얘기를 하자면, 일단 그릇이 안돼요. 운영을 하거나, 이끌어 나갈. 그 사람은 자유방랑인이야. 근데 동네가 비싸지면서 부동산이 올라가는 건 그 사람한테 무리한 책임을 가져다 줬죠. 바다비라는 데가 책임이 되고, 갈수록 지쳐가고. 나중에 중국에 가서는 공연할 때 인사 말도 안하고, 사람들에게 박하게 대하기 시작했어. 그런 게 눈에 보였어. 이 사람은 연대를 이루거나 다른 사람하고 소통을 해서 상업적으로 뭘 해 나갈 수 있는 사람이 아니었지. 하지만 바다비는 주인과 뮤지션, 관객에 경계가 없으니까 거기에 특별한 애착을 느꼈죠. 우리가 모여서 진짜 인디스럽게, 정말 독립적으로 잘 하고 있다, 기획사 안 타고 우리끼리 모여서 공연도 하고 좋은 것도 만들고 하고 싶은 거 한다. 돈에 대한 얘기는 하질 않았어요, 금기사항은 아니고, 그것에 대해서 생각한다는 것 자체가 추했던 거죠. 돈에 관해서, 돈을 버는 것에 관해서, 관객을 더 모으고 어떻게든 돈을 버는 것에 관해서 노력한다는 것 자체가 추했던거죠. 그때는 낙관이 있었죠, 나는 대학 때 이렇게 놀아도 취직해서 돈을 벌 것이다, 내가 학점을 F를 받아도 먹고는 살 수 있을 것이다, 그런 세대인데 지금은 그렇지 않잖아요. 내가 놀고 싶은 대로만 놀아버리면 난 그냥 도태되고 아무것도 안 되는 시대가 되어버렸죠, 그런 시대에서 꿈이라든지 낭만을 논할 시기가 없죠(서지씨. 굶은 선, 필자 강조).

홍대 인디음악씬의 주된 장이었던 다수의 클럽들은 바다비와 유사한 처지에 놓여 하나 둘 폐관을 하는 경우가 생겨나기 시작했다. 젠트리피케이션의 급속한 진행과 외부 자본의 유입으로 폭등하는 부동산 가격과 임대료로 인해 유지해 나가지 못하고 문을 닫을 처지에 빠지거나 아니면 상업화의 길을 걸어 ‘팔리는 음악’을 하는 공간으로 전환함으로써 월세를 감당하고 인디음

악썬으로의 길을 접는 것이다. 우중독보행 씨는 폭등하는 월세에 전략적으로 대응하지 않은 가장 대표적인 사례의 하나이다. 그리고 그가 아주 조그마한 클럽이었음에도 불구하고 인디음악, 예술에 대한 그의 확고한 이념 덕분에 ‘살리고 살리고’에서 홍대 인디씬의 음악인들이 자발적이고 헌신적인 지원을 받았다. 그 후에도 임대료가 오를 때마다 몇 차례 유사한 종류의 살리기 운동이 있었으나 2015년의 위기 때는 우중독보행 자신이 더 이상 하지 말자고 거절하여 접기로 하였다고 한다.

폐업 직후 만난 우중독보행 씨는 폐관소식을 들었다고 하니 아 이제 하나의 막이 내린 거라고, 끝난 게 아니라고 한다. “잠시만 안녕”이라고. 그동안 곤혹스러웠던 일들을 정리하고 나니 자신도 한숨 돌리고 하니 오히려 마음이 좀 편하다고. 그는 여전히 예술가들과 음악인들의 교류의 장을 만들기 위해 여기저기 공간을 알아보고 기획을 하고 있었다. 바다비가 폐관된 지 얼마 후 우중독보행과 측근들이 진행한 길거리 페스티벌을 홍보하는 문자 메시지가 일부 인디 음악인들에게 돌아왔다.

반갑습니다,

기존 바다비 레코드 폐하는 배00과 황00가 계속 진행하고는 있습니다만, 높이 나는 월세에 돌집 안에서 음악관련 창작품을 선보이기에는 너무도 어려운 요즈음입니다. 그나마 버텨주던 향 음악도 문을 닫았다 합니다.

꾸준히 민·관 단체와 소통하는 과정을 통해 홍대 걷고 싶은 거리의 광장 한 곳을 우선 한 달 1회 사용할 수 있을 듯합니다. 초원은 문화 살롱에서 확인하였듯이 주거인접형 장소에서 소통과 배려가 있는 친환경적인 예술운동을 통해 지금의 홍대앞 가치 상승에 무한한 역할을 본의 아니게 도맡아준 음악인들의 당연한 권리를 행사하는 공공의 광장 확보에 목적이 있습니다.

각자의 홍보채널을 통해 주변에 많은 홍보와 앨범직거래 참여 독려 부탁드립니다.

동참하시는 음악인들 스스로 우리의 자리를 만들어가는 친환경 문예운동의 일환입니다. 깊이 감사드리오며 타임테이블도 함께 공유해드립니다. (생략)

광고 홍보문임에도 불구하고 위의 메시지는 매우 장황하게 인디음악인들이 처한 어려운 상황을 전달하고 있다. 그것은 바다비를 지켜내지 못한데 대한 ‘죄의식’을 표현하고 있기도 하며, 한편으로는 인디를 위해 무언가 거창한

일을 한다는 사명감을 드러내기도 한다. 그러나 이러한 피해자로의 자기 표상과 사명감이나 도덕성과 같은 메시지는 항상 모든 인디 음악인들에게 환영받는 것은 아니다. 어차피 승산이 없어 문을 닫았다면 차라리 깨끗이 접고 “광장에 모여서 한번 즐겁게 놀아보자.”라고 하는 편이 나았을 것이라고, 이 문자를 연구자에게 보여주며 우중독보행의 동료는 말한다. “이런 식의 패배주의, 피해의식의 레토릭은 이제는 그만 했으면 좋겠다”는 것이다.

### (3) 제비다방

상수역 부근에 위치한 제비다방 (해가 지면 ‘취한제비’로 간판을 바꾸면서 술을 팔고 지하에서는 음악공연을 한다)은 앞서 살펴 본 바다비와 같은 여러 고층을 안고 있는 소규모 라이브공연장들과는 너무나도 상반된 인상을 준다. 섬세하게 짜여진 복고풍의 인테리어와 아기자기한 소품들, 그리고 낮과 밤으로 그 곳을 메우는 젊은이들이 원두커피나 흑맥주, 칵테일을 마시는 세련된 풍경은 다른 오래된 홍대앞의 소규모 클럽에서는 보기 힘들다. 좁은 계단을 통해 이어져있는 지하층에는 계단 반대편 구석에 작은 무대가 있고, 책장과 쇼파로 둘러싸인 나머지 공간은 스무 명 정도의 인원이 들어가도 가득 차 보일 정도로 작다. 워낙 작은 공간이기 때문에 언제나 더 붐벼 보이는 것도 있지만, 어쨌든 이곳은 얼핏 보면 그냥 장사가 잘되는 세련된 카페이다. 공연시간에도 주위를 둘러보면 데이트를 하러 나온듯 보이는 20대 커플이나 삼삼오오 무리지어 온 젊은 여성들이 칵테일을 마시고 핸드폰으로 사진을 찍는 모습이 보인다.

“음악인, 예술가들의 권리”라는 것에 대하여 사명감, 도덕적 우월감, 이념 등을 표방하는 바다비나 우중독보행과 같은 접근방식을 제비다방에서 읽어낼 수 있다. 제비다방은 2005년 서교동 레몬살롱에서 “출판, 건축, 음악, 미술, 대중문화 등 각종 문화 사업을 연구하는 느슨한 문화연구 공동체”를 표방하고 시작하여, 2011년 경 홍대앞으로 건물을 매입하여 들어와 계속하고 있는 문화공간이다.<sup>37)</sup> 건물은 현재의 상수역 옆에 위치해 있는데, 여기서

---

37) 공식적으로 운영은 문화지형연구소[CTR]의 이름으로 되어 있으나 실제로는 건축가인 O1 씨와 그래픽 디자이너인 O2 씨 두 형제가 하고 있다.

“건물을 매입하였다”는 것은 다시 말해 홍대앞의 부동산 투기로 인해 치솟는 월세의 압박에 시달리지 않고 안정적으로 음악을 비롯한 문화예술활동의 공간을 제공할 수 있다는 의미이다. 홍대앞 인디음악씬의 주된 장소이던 클럽들이 월세에 밀려 지속적으로 문을 닫고 있는 현실에 비추어 볼 때 “건물을 사는 것이 홍대앞의 필승전략”이라는 의견은 설득력이 있다. 홍대 문화예술인들 중에서 자신들처럼 공간을 가지고 버틸 수 있는 곳이 다만 몇 개의 팀만 있어도 홍대앞은 돌아갈 수 있을 것이라는 주장도 마찬가지이다. O1 씨의 말대로 “홍대앞에 오는 사람들은 다 여기서 음악하고 예술 하는 사람들을 동경하고, 그들처럼 놀고 싶어 오는 거니까 그들만의 거점, 리그가 있어야”할 필요가 있다는 것이다.

또한 이들은 홍대앞 인디음악씬이 살아남기 위해서는 사명감이나 이념만으로는 안 되며, 끊임없이 침범해 들어오는 자본의 힘, 메이저들과 싸울 수 있는 시스템을 갖추어야 한다는 의견에 대해서도 일정부분 동의한다. 그런 점에서 제비다방 운영자 형제 중의 한 사람인 O2 씨는 이제는 예전처럼 “인디가 있다/없다”와 같은 소모적인 논쟁에서 한 걸음 더 나아가 어떻게 홍대씬이 나아가야 할까 라는 생산적인 논쟁이 필요한 시점이 되었다고 한다.

“두 가지 결로 움직여야 한다. 하나는 지금 제비다방에서 잘하고 있듯이 **자유롭고 실험적이고 좋아서 하는 걸 지속하는 거다. 그게 인디다움이고 홍대다움이다.** 그런데 이제는 또 하나의 결도 있어야 한다고 본다. 지금은 시스템과 자본의 시대다. 필요에 따라서는 서로 뭉치고 합종연횡해서라도 메이저와 싸울 수 있어야 한다. 그렇지 못하면 이곳은 정말 힘들어질 거다. 지금 영화계에서 벌어지고 있는 문제가 음악에서도 재현될 수밖에 없다. ... 이미 인디 밴드를 유통사에서 계약하고 있다. 홍대씬도 대형기획사들처럼 전문화되어야 한다. 시스템화 해야 하고. A&R 부서를 두고 비주얼 파트, 홍보 파트 다 철저히 나누고 검증해서 뮤지션을 키워야 하는데 우리는 아직도 너무 영세하다.” (김웅, 전 드럭레코드 대표, 현 모스핏 대표. 굶은 선, 필자강조).<sup>38)</sup>

여기서 합종연횡이 소규모 레이블들의 합병이나 빅브랜드화를 의미하는 것이라면 그것은 반드시 바람직한 방향이 아니며, 인디의 정신을 저해하는

38) 정지연이 만난 사람 - 062, “즐거워서 하는 사람들이 끌고 온 홍대 20년” 스트리트 H, 온라인 인터뷰 자료 참조

것이라는 견해가 가능하다. 제비다방의 운영자인 O1 씨는 싸움을 하더라도 굳이 메이저의 언어로 싸울 필요는 없으며, 그들과는 다른 인디의 언어로 싸우는 것이 다양성이 있고 가치가 있는 것이라고 말한다. 그러나 또 다른 운영자인 O2 씨는 위의 의견에 일부 동의하며 시스템을 갖춘다는 것이 곧 인디를 포기하는 것은 아니라는 의견을 낸다. 즉 지금으로서는 다른 선택이 없고 어떤 형태로든 메이저와 동등하게 싸울 수 있는 시스템을 만들지 못한다면 머지않아 자본으로부터 치명타를 받게 될 수도 있다고 생각하기 때문이다.

이러한 견해 차이에도 불구하고 제비다방의 초점은 투쟁이나 연대에 있는 것이 아니라 어디까지나 즐기는 것에 있다. 즉 앞의 인용에서 지적한 두 가지의 결 중 첫 번째 부분을 강조하는 것이다. 이들이 건물을 매입한 것도 싸우지 않고 즐길 수 있는 공간을 확보하기 위해서였다고 한다. O1 씨는 “씨티알의 모토는 즐거움이다. 우리끼리 재미나게 놀고, 우리가 좋아하는 음악인의 공연을 만드는 게 재미있어서 여기까지 왔다. 대단한 사명감? 그것은 동력이 아닌 것 같다. 우리가 먼저 즐거워서 하는 것, 그게 흥대스러움이 아닐까?”라고 반문한다. 따라서 제비다방 사람들은 연대를 만들고 싸우고, 호소하고 하는 일을 거의 하지 않는다. 비록 드러내 놓고 말하지는 않지만 자신들의 방식도 하나의 저항이라고 여기는 것으로 보인다. 농성하고 소리 지르고 싸우는 저항이 있듯이 그들처럼 좋아하는 것을 즐기고 계속해 가는 방안을 마련하는 것이 그들 나름으로 흥대 인디를 끌고 갈 수 있는 힘이라고 믿는다. 그런 의미에서 제비다방은 다른 무엇보다도 “순수 놀이”를 지향한다.

현재 제비다방은 세련된 카페와 바이며 지하에는 아주 조그만 무대를 운영하고 있다. 소수의 음악인들에게 정기공연의 공간으로 제공되고 있는 지하는 무대의 규모가 매우 작아 언제나 사람들로 가득 차 붐비는 것처럼 보이며 활기차게 운영되고 있다. 제비다방에서 공연하는 음악인들은 흥대앞 인디 음악씬의 초창기인 1990년대 말 2000년대 초부터 드럭이나 서교동의 레몬살롱 시절부터의 사람들이 많으며, 서로를 ‘제비다방 사람들’로 동일시하며, 친밀한 관계를 유지하고 있다. 음악은 인디 위주로 새로운 음악의 발굴에도 공헌하고 있으며, 2015년에는 컴필레이션 앨범 <제비다방 2015>도 발매하였다.

“제비다방에서 함께 놀았던 친구들의 현재를 포착하고 싶었다. 그래서 제비다방을 소재로 하는 신곡을 달라고 했고, 앨범이 예상보다 훨씬 멋지게 나왔다. ...이번 앨범에 수록되지 못한 친구들도 많아서 상황이 되는 한 2016, 2017 계속 만들어 볼 생각이다”라 한다.

제비다방을 찾는 관객/손님들은 음악 애호가들뿐 아니라 일회성의 관광객들, 외부인, 힙스터들을 포함하여 다양한 소비자층을 포함하며, 특히 예쁘고 세련된 공간이라는 소문이 나 젊은 여성들이 많이 찾는 곳으로 유명하다. 운영의 수익은 주로 위층에서 운영되고 있는 카페와 식당의 커피, 음식, 음료의 판매로부터 나오기 때문에 공연장의 입장은 무료이고 가끔 기부를 받기도 한다. 제비다방은 홍대인디의 상업화, 상품화에 적절히 적응한 케이스로 이해될 수 있으며, 단순한 영업적 성공에 그치는 것이 아니라 나름대로 홍대인디씬이 나아가야 할 방향에 대한 자신들만의 신념을 가지고 인디음악씬의 활성화에 기여하고 있다는 평가를 받고 있다.

#### (4) 클럽 빵

‘클럽 빵’과 ‘쌀롱 바다비’는 홍대앞에서 10년 넘게 라이브클럽씬을 지켜온 곳이지만, 음악인들의 인식 속에서 이 두 클럽은 양극의 가치관을 가진 것으로 비추어 지기도 하였다. 빵과 바다비가 사이가 안 좋았다는 이야기는 이전부터 클럽 빵과 쌀롱 바다비를 거쳐 간 음악인들에게서 흔히 들을 수 있는 이야기였다. 현재 라이브클럽연대 대표인 ‘빵 사장’은 자기 클럽에서 오디션을 보고 공연을 하는 밴드는 별도의 계약이 없더라도 다른 데에서는 공연을 못하게 했다고 한다.

라이브데이 그런 거 하던, 2007년 이후 즈음이에요, 빵 입장에서는 자기 클럽에서 공연하는 애들을 뺏기기 싫었고, 바다비는 한창 이제 커가면서 다른 약간씩 네임 밸류를 가진 사람들이 들어오기 시작하던, 그때부터 사이가 좀 안 좋아진거. 급기야 빵에서 바다비에서 공연하는 애들은 빵에서 공연하지 말라는 식의 발언을 했다고 소문이 돌았죠. 그리고 나서 바다비 1세대라고 하는 음악인이 있어요, 하이미스터메모리라고. 음악도 잘 하고 성격도 좋고, 사람들이 좋아했던 사람인데, 그 사람이 빵에 오디션을 보러가서 떨어졌어. 다들 일부러 떨어뜨렸다는 얘기를 많이 했죠. 그 사람이 바다비

창립멤버나 다른없는 사람이라서. 떨어질 이유가 없는데, 안 세워 줄 이유가 없는데.  
... 난 개인적으로는 그 때 당시에는 그런 게 너무 싫어서 바다비에 갔죠. 지금은 빵에  
서 공연 하고 했지만, 지난달에.... (서지).

기타맨도 빵 오디션을 보았던 일을 기억하면서 “괜히 기분 나쁘게 긴장  
하게 만드는 분위기가 거슬렸다”고 회고한다. 운영자와 음악인이 음악으로  
소통되는 느낌보다는, 내가 시험을 보는 느낌을 준다고 하였으며 김마스타도  
자신은 그게 말이 안 된다고 생각해서 빵에서는 공연을 한 적이 없다고 말  
한다. 음악인들 사이에서는 ‘빵에서 먹히는 음악’ = ‘팔리는 음악’ 이라고 말  
을 하는 사람도 있었다. 쌀롱 바다비는 홍대에서 무명 음악인들, 신인들 누  
구든지 무대에 설 수 있는 것, 예술가들과 음악인들의 위계 없는 자유로운  
소통의 장을 만드는 것을 중요시 했던 공간이었기 때문에 정반대의 가치를  
가지고 있었다고 볼 수 있다. 라이브클럽연대 대표라는 사람(빵의 사장을 말  
함)이 밖에서는 클럽썸을 살려야 된다 하면서 정작 음악인들한테는 따듯이  
대하지 않는다고 생각되었기 때문이다. 공연자를 취사선택하는 것은 빵 사장  
나름의 인디음악에 대한 이념에 기초한 클럽 운영방식임에도 불구하고 인디  
음악인들 사이에서 클럽 빵은 “정이 없는 공간”으로 여겨진다. 하지만 반대  
로 빵의 방식을 옹호하는 목소리도 있었다. 엄격한 검열 기준 없이 음악인을  
막 세우는 데보다는 진입장벽이 있는 곳을 선호하는 음악인들이 있다는 점  
과 이런 의미에서 검열이 없는 ‘바다비 같은 곳’에 서는 것은 음악인으로서  
‘성장’하는 것이 아니라는 입장이다.

바다비를 ‘인디 인큐베이터’라고 주변사람들이 별명을 붙이고, 거기 중심으로 끈끈  
한 인적 네트워크가 형성이 되어 있었지만, 그것을 오히려 싫어하는 사람들도 있었죠.  
내가 아는 사람 중에 바다비와의 느낌을 끊고 싶어 하는 사람이 있었어요. 아는 동생  
들하고도 인연도 끊고. 메이저급으로 가기 위해서 수순을 밟는다고. 이런 거죠, 음악가  
가 아니라 공연자로서 공연을 하다보면 내가 서야 되는 무대가 있는데, 바다비 같은  
데만 계속 서면 자기는 조그만 클럽에서 일하는 사람일 뿐이야. 뭐 큰 공연 한 번 꺼  
도 다시 바다비로 돌아오는 그런 사람일 뿐이에요. 근데 이제 내가 엘아이쥬 홀에서  
공연을 하고, 그 다음 공연 석 달을 쉬더라도 다음 공연에 세종문화예술회관을 빌려서  
다시 했다, 내가 돈을 때려 부어서 적자가 나더라도. 그러면서 나는 인터파크에 예매  
창구가 열려있는 뮤지션이 되는거야. 이러면서 바다비 같은 데에서 연락오고 공연 같



이 하자고 하고, 기획에 자기 이름이 올라가는 걸 피하죠. 분명히 그런 사람들이 있어요. 나도 그런 걸 고민 해 봤었고. (H.M.)

클럽 빵과 쌀롱 바다비의 관계는 두 가지를 시사한다, 첫째, 겉면으로만 보았을 때에는 마치 ‘존폐의 위기에 처한, 하나의 연대처럼 표상되는’ 홍대 라이브클럽들 안에서도 이미 중심세력과 그 안에서의 소외가 이루어져 있었다는 점, 그리고 두번째로는 공동체성과 자유, 평등이 중시되는 가치관과 상업적 이미지 중심의 가치관의 대립이다. 이미 2000년대 초반 한일월드컵 이전부터 가속화되기 시작한 홍대앞 지역의 상업화와 임대료 폭등은 음악인들과 예술인들의 활동공간과 영역에 있어서 경쟁구도를 만들어 왔다. 빵 사장이 대표로 있는 일상예술창작센터에서 운영하는 홍대앞 놀이터 프리마켓만 해도 거기에 참여할 수 있는 소수의 작가들을 선정하는 기준을 두고 논란이 되었다. 2장에서 살펴보았던 라이브데이가 막을 내리게 된 데에는 상업적인 이해관계 때문에 라이브클럽 운영주체들 간의 내부적인 분열이 일어났던 것이 커다란 요인이 되었던 것과 마찬가지로, 빵과 바다비의 관계에서도 유사한 종류의 구분이 관찰된다. 즉 상업화, 임대료 상승에 압박을 받고 있다는 점에서는 동일한 약자들인 인디씬 내부에서도 다시금 주류/비주류, 상위와 하위가 구분되고, 일종의 주변화가 진행되고 있다고 볼 수 있기 때문이다.

무명의 음악인이라도 누구에게든지 공연의 기회를 부여하였던 바다비와 달리 빵의 경우는 국내외 유명 인디밴드 초청공연을 기획하기도 하며, 소규모 기획공연을 주로 한다. 관객은 음악 애호가들, 해외 및 국내 유명 밴드의 고정 팬이다. 입장객들에게 티켓을 판매하며, 맥주 등 음료도 판매하고, 공연자들에게는 티켓 판매에 비례하는 개런티를 지불한다. 그러기 위해서는 출연진의 퀄리티를 검증할 필요가 있으므로 오디션도 엄격하며, 위의 인용에서와 같이 다른 경쟁 클럽들과의 차별화를 위하여 오디션의 기회나 출입을 제한하기도 했다.

## 2) 홍대앞 인디음악씬의 분화 분석

I장에서 살펴보았듯이 홍대앞 인디음악씬에 관한 논의는 주로 외부자본의 힘과 주류음악 산업계의 포섭에 의해 사라져 가거나 저항하는 모습으로 그려져 왔다. 이러한 표상의 기저에는 ‘홍대인디’를 무엇인가 단일한 것으로 보는 전제가 깔려 있다. 이는 간단히 말해 ‘홍대인디’라는 상호 연대하고 있는 가상의 단일주체가 외부의 힘에 저항하여 살아남을 것이라거나 아니면 타협 내지 굴복하여 사라져 버릴 것이라거나 하는 논의라 볼 수 있다. 앞에서 언급한 “홍대인디는 있다/없다” 식의 논의는 바로 그러한 예를 보여준다.

<표 IV-2> 홍대앞 인디음악씬의 분화

	<-외부->	<-홍대앞 인디음악씬 내부적 분화의 대표적인 예 -->				<외부자본>
	버스킹/길거리 공연	자립음악 생산조합	바다비	제비다방	빵	대형기획 공연
구성원 (운영)	아무나 D.I.Y.	생산조합원 위주+개방적	클럽운영자+ 고정음악인과 주변인	소수 정기공연자 (고정출연)+ 주변인	사장 기획	대형기획사 인기밴드위주 공연
공동체성 및 성향	공동체성 없음	조합, 운동권 성격	음악인들과 기타 예술인, 지식인들의 교차공간, 평등적	정기공연 컴필레이션 홍대음악인 위주+지인들	퀄리티 있는 출연진/공연 기획 라이브 공연문화의 번성, 조직화	공동체성 없음 (익명)
공연테마, 장르 및 스타일	제한 없음	상업성 추구 x 모든 장르, 실험/예술	모든 장르 (시낭송, 퍼포먼스 포함)	고정밴드 출연 모든 장르	국내외 유명인디 밴드 초청공연 및 소규모 기획공연	대형공연기획 (모든 장르)
공연규모	길거리 약 50제곱미터 이하의 공간	고정 클럽없음 (조합본부)	작은무대 관객 50명 가량 수용가능	소규모 관객 30명정도 수용가능한 공간	소중규모 관객	대규모 공연장 수백명 수용가능
관객 및 유동인구의 유형	외부 관광객 (홍대사람들은 잘 보지 않음)	독립예술가 및 음악인 커뮤니티 위주+ 운동권	바다비 음악인 및 예술가들 지인 위주 사교적모임	관광객 외부인 힙스터들의 소비층 섞여있음	매니아 위주의 음악소비자들	팬덤 홍대주민과는 상관없음

선별방식 및 수익배분 구조	오디션 X 티켓 X 무료 또는 직접 기부	오디션 X 대부분 무료 조합원 페이	오디션 X 입장료 10000원에서 15000 클럽+뒤폴이+ 음악인들 나눠가짐	오디션 O “무료입장, 유료퇴장” 관객들에게 기부 권유 +음료 및 음식 판매	오디션 O 개런티 O 티켓 판매+ 간단한 음료	오디션 O 개런티 O 티켓예매 +개런티
‘홍대앞’에 대한 태도/관계	홍대앞 주민 X 일시적으로 공간/관객만 을 이용	‘홍대앞’의 ‘변질’에 대한 반감, 회의감이 높음 탈중심적 태도	‘틈새공간’ 모색 아웃사이더 밀려나지 않으려는 저항	건물주, 부동산폭등에 따른 경제적인 문제들로부터 자유로움 스타일 추구	라이브클럽 중심으로 홍대앞 인디씬음악의 대표로 여겨짐	지역경제와 거리있음
대표성	홍대 상업화/관광 화의 산물	홍대 상업화 관광화의 문제 때문에 떠난 대표적인 케이스	홍대 부동산문제로 파괴된 사례	홍대 인디의 상업화/상품 화의 적응, 성공적인 사례	라이브클럽으 로 생존, 유지가 된 대표적인 케이스	외부자본 (수익이 높지만 지역경제와는 무관한 자원)
상업성	매우 낮은편 <----->순수 상업적					

여기서는 앞의 절에서 살펴 본 홍대인디의 다양한 존재형태를 기초로 하여 실제로 일어나고 있는 분화의 내용은 구체적으로 무엇인가를 다시 한 번 정리해 보고, 그러한 분화의 근거로 제시되고 있는 홍대앞 인디음악씬이 나아가야 할 방향에 대한 서로 다른 주장과 수사, 이념, 전략 등을 분석해 보고자 한다. 위의 [표 IV-2]는 앞의 절에서 살펴 본 네 가지 다른 분화의 모습을 하나의 표로 정리해 본 것이다. 위의 표에 예시되어 있는 각 유형들의 핵심적 측면과 특징들은 간단히 다음의 네 가지로 정리될 수 있다.<sup>39)</sup>

Type A-저항적 운동권, 탈(홍대)중심적 (자립음악생산자조합의 경우)

Type B-인디음악씬에서 비주류적, 약자 (쌀롱 바다비의 경우)

Type C-카페/바,복합문화공간의 형태, 문화사업 (제비다방의 경우)

Type D-인디음악씬에서의 주류, 상업전략적 (클럽 빵의 경우)

39) 홍대앞 인디음악씬의 모든 클럽들과 주체들을 네 가지의 분류체계로 구분하는 것은 다소 무리가 있을 수 있다. 위의 예는 현재 뚜렷하게 분화되어 있는 홍대앞 인디음악씬의 모습들의 단면적인 예시이며, 이념적인 차이에 기반 한 내부적 분화가 이루어져 있는 인디음악씬의 현재 모습에 대한 이해를 돕기 위한 예시로 보아야한다.

자립음악생산조합이 대표하고 있는 A유형은 조합원 위주로 되어 있으면서 그 구성원의 자격은 개방적이다. 공동체적인 성향이 강한 운동권 관련자들이 주로 참여하고 있다. 따라서 그들은 공연 테마나 스타일이 상업성을 추구하는 것을 꺼리며 모든 장르를 포괄하는 실험정신을 중시한다. 그러다 보니 이들은 고정된 장소나 클럽을 가지고 있지 않다. 굳이 홍대앞이 아니어도 되며 자신들의 이념이 실천될 수 있는 곳이면 어디든지 갈수 있다. 여기에 참여하기 위해서는 오디션도 필요 없으며, 공연자들도 개런티나 출연료 없이 무료로 참가한다. 조합원들이 회비의 형식으로 부담하기 때문이다. 이들은 자립이라는 것을 강조함으로써 소위 홍대앞의 ‘변질’에 대해 강력한 반감을 드러낸다. 그렇기 때문에 이들은 홍대앞이 상업화, 관광화 되면서 이에 대한 반발로 아예 이 지역을 떠나는 모습을 보여주기도 한다.

두 번째의 B유형의 대표적인 사례는 바다비에서 찾을 수 있다. 여기서는 클럽의 운영자가 있고 고정된 음악인과 그들과 연계된 주변인들이 핵심 구성원이다. 또한 음악인들과 기타 예술인, 지식인들의 교차공간이며 이들 사이에는 매우 친밀하고 평등한 관계가 성립되어 있다. 여기에서도 음악 뿐 아니라 시 낭송회 등 다른 종류의 퍼포먼스가 포함되는 열린 예술 공간을 지향한다. 50명을 수용할 정도의 작은 무대로 참여자들 간에 공동체적이고 인간적인 유대감이 조성되어 있다. 공연자는 오디션 없이 출연할 수 있으며 입장료는 10,000~15,000원 정도이고, 이 수입으로 클럽의 운영비, 뒤풀이 비용 등을 감당하고 나머지로 음악인들 사이에 서로 나누어 갖는 형식이다. 이들은 대규모 자본의 유입에 저항하여 틈새 공간을 만들고 유지하여 이들에게 밀려나지 않으려는 저항을 시도한다. 따라서 이들이야말로 홍대앞의 부동산 문제로 밀려나고 파괴되는 가장 취약한 층이 되고 있다.

세 번째의 C유형은 제비다방으로 대표되는 바 이들 클럽은 소수의 고정출연자가 있어 정기 공연을 하면서 동시에 주변으로부터 새로운 참여도 가능하다. 여기에는 정기적인 공연이 있어 소위 홍대 음악인들과 그들의 지인들로 구성된 공동체가 형성된다. 무대는 아주 작고 관객도 소규모이지만 가끔 관광객이나 외부로부터 들어오는 힙스터 등 일반 소비층도 여기에 섞일

수 있어 배제하는 것은 아니다. 이곳에서는 오디션이 엄격하여 공연자들의 자격을 심사하고 누구든지 입장은 무료이지만 공연이 끝난 후에는 관객 각자가 알아서 기부하는 것을 원칙으로 한다. 또한 식당과 카페가 함께 있어 음식 등을 판매하여 그 수익으로 기본적인 유지가 가능하다. 제비다방의 경우처럼 자기들만의 스타일을 추구하며 스스로 건물주가 되어 부동산 폭등에 따른 제반 문제들로부터 다소 자유로울 수 있다. 결국 이들은 홍대 인디의 상업화, 상품화에 적응하면서 클럽을 성공적으로 운영해 나가는 부류라고 볼 수 있다.

마지막으로 네 번째의 D유형은 클럽 빵과 같이 조직적인 운영을 함으로써 어느 정도 자질이 있는 출연진을 골라내고 공연을 치밀하게 기획하여 공연공간을 유지시켜온 클럽이다. 이들은 특히 라이브 공연을 활성화시키는 조직력을 가지고 있다. 따라서 이런 종류의 클럽들은 국내외 유명 인디밴드들의 초청공연도 포함하는 여러 가지 소규모의 기획공연을 한다. 규모는 다른 유형들에 비해 비교적 큰 편이며 매니아 위주의 음악 소비자들이 주된 관객이다. 여기서는 따라서 오디션을 반드시 거쳐야 하고 일정한 개런티도 지불되며, 그것을 위해 티켓을 판매하고 음료도 제공된다. 홍대앞 라이브클럽들이 다시금 주류와 비주류로 분화되고 있다고 볼 때 클럽 빵은 그 중에서도 주류에 속하는 경우라 볼 수 있으며, ‘홍대를 지금까지 유지해온’ 주체로 여겨지기도 한다. 이 D유형이 홍대앞 인디음악씬의 대표라고 여겨지고 있는 것은 라이브클럽을 중심으로 성공적으로 유지되어 왔다는데 그 이유가 있다.

이상 네 가지의 대표적인 분화의 모습과 유형은 각자 나름대로 인디음악씬을 살리고 유지해 가야 한다는 동일한 목표를 가지고 있는 듯 보이지만, 그러한 목표를 위해 선택하는 방법이 다를 뿐만 아니라, 종종 대립되는 지점들이 나타난다. 그것은 단순한 영업방식의 차이나 세속적인 성공여부를 넘어서, 인식과 이념의 차이로 보여진다. 물론 이러한 분화를 드러나게 한 직접적인 원인은 홍대앞의 상업화, 관광화, 그리고 그에 수반된 임대료 상승이라는 경제적인 압박에 대한 대응 방식이 달랐기 때문이었다. 하지만 그러한 외부적인 압력이 가해지는 과정에서 나타난 분열의 지점들은, 이미 그 전부터 ‘인디’에 대한 의미를 서로 다르게 인식하고 있었던 것이 환경의 변화에 대

응하는 과정에서 날카롭게 드러난 것이었다. 이러한 이념적 차이는 곧 ‘무엇에 대한 안티인가’에 대한 차이로 그 구체적 내용을 분석해 보면 다음과 같이 정리될 수 있다.

A유형, 자립음악 생산조합: 열악한 환경 속에서 인디음악인들의 생계유지와 예술 활동 공간의 보존을 목적으로 하는 조직적 움직임이지만, 아래에서 살펴 볼 라이브클럽연대와는 이념적으로 정 반대에 위치해 있다. 빵을 비롯한 라이브 클럽연대가 ‘인디’를 하나의 브랜드로 상품화 시켜서 K-pop위주의 대중음악 시장 속에서 경쟁력을 가질 수 있도록 하는 것이라면, 자립음악 생산조합은 그 시장 자체를 부정한다. 즉, ‘그 안에서 살아남을 수 있는 것’이 아닌, 그것과는 완전히 독립적인 장을 구축하고 유지하는 것이 그들의 목적이다. 조합원들이 일정 회비를 내고 이것으로 아주 최소한의 음악생산이 가능한 여건을 마련하는 것은 소위 주류문화의 시장논리의 폭력과 부조리로부터 소수자, 약자를 보호하고자 하는 이념이다. 이들은 홍대 두리반 농성에 그 출발점을 두고 있지만, 두리반 농성 이후 서울 전 지역에서 일어나는 젠트리피케이션, 임대료/개발에 의해 음악인들과 예술인들이 공간을 잃게 되는 곳을 찾아다니며 시위운동을 한다.

두리반에서처럼 음악은 이러한 정치적 이념을 표출하는 매개물이다. 그러니만큼 자립음악생산조합의 이념은 90년대 이전, 소위 ‘인디’라는 말이 존재하기 이전부터 있었던 민중가요 운동권의 연장선상에 위치해 있다. 홍대앞 예술인들의 공간의 위기에 대항하여, 그것을 지키고자 하는 의도로 시작되었지만, 이들은 ‘홍대앞’에 집착을 하기보다는, 오히려 저항정신이 사라져가는 홍대앞 인디음악씬을 날카롭게 비판 혹은 비난하는 입장이다.

B유형, 바다비: 바다비는 시대착오적인 고집을 버리지 않고 결국에는 그 공간을 잃어, 다시 그 주변부 땡땡거리 및 홍대 거리행사의 공간을 점유 혹은 전유하고자 시도하고 있다. 서지 씨의 인터뷰에서 잘 나타나듯, 바다비가 적극적으로 연대/조직에 참여하려는 움직임을 보이지 않았던 것이나, 제비다방과 같이 세련되고 현재 홍대지역을 넘나드는 젊은 소비층의 취향에 맞는

공간 개조 및 사업을 하지 않은 것은, 자원이나 자본이 부족하거나 그럴 수 없었기 때문이 아니었다. 오히려 그에 대한 명백한 저항의 행위였다. 홍대앞 인디음악씬을 지켜온 소규모 공연장이라는 하나 오늘날 소위 ‘잘 나가는’ 제비다방과 사라져 가는 바다비를 찾는 관객이나 소비자층은 그 분위기는 거의 극과 극이라 할 정도이다.

바다비에서 이루어졌던 작은 공연들의 경우 비록 몇 명 되지 않는 초라한 관객이더라도, 언제나 우중독보행이 공연의 시작부터 나와서 음악인들을 소개하고, 이야기를 들려주고 관객과 연행자의 경계를 허무는 매개자 역할을 해왔다. 단순한 공연관람이 아니라, 언제나 관객 모두에게 뒤풀이 장소를 말해주고 초대하는 우중독보행과 바다비의 방식은 그의 인터뷰 자료에서도 나타나듯, ‘학생, 시인, 예술가, 음악인 너나 할 것 없이 모두가 교류를 할 수 있는 장을 만드는 것’이라는 그의 이념을 보여준다. 모금운동, 살리기 운동을 통해 축적된 몇 천 만원의 돈으로 좀 더 깨끗하고 상업성 있는 공간으로 바꾸어 보자던 주변인들의 제안을 거부했던 것도 마찬가지로 이유에서였다. 자연스러움, 우발성, 공간을 비워놓는 것은 모두 무한한 가능성을 의미하는 것이었다. 바다비의 안티의 대상은 문화공공성이다. 다른 클럽들과는 달리 항상 오디션이 없는 무대를 제공해 왔다는 점, 결국 표현과 교류에 있어서는 그 누구도 가치판단과 위계의 척도를 상정하면 안 된다는 평등주의의 이념, 어떠한 스타일의 추구도, 방향성도 강제하지 않는 것이다.

결과적으로, 바다비는 생존을 위한 상업전략을 세우지 않았고, 결국에는 점점 더 주변부로 밀려나게 되었다. 홍대앞의 상업화 및 젠트리피케이션이 파괴해 버린 자생적인 예술생태계의 대표적인 케이스 중 하나로 남는다. 그러면서도 정작 쌀롱 바다비라는 지하공간은 잃었지만, 땡땡거리 등 홍대앞 지역에서 이전 홍대앞의 모습을 아직까지 가지고 있는 몇 안 되는 공간에서 공연, 시 낭독회 및 모임을 가지는 이들은 평화투쟁의 방식으로, ‘승산이 없는 싸움’을 계속하고 있다.

C유형, 제비다방: 인터뷰에서 나타나듯 제비다방 운영진이 전 드렉레코드 대표 김 옹의 말에 반박하는 것을 살펴보면, ‘지금은 시스템과 자본의 시대

이니, 메이저와 싸울 수 있도록 홍대썬도 대형기획사들처럼 전문화 되어야한다.’라는 ‘뽕’ 및 라이브 클럽연대식의 논리와는 다른 이념을 가지고 있음을 볼 수 있다. “메이저의 언어로 싸울 필요는 없다”라거나 “우리의 모토는 즐거움이다. 우리끼리 재미나게 노는 것. 대단한 사명감? 그것은 동력이 아닌 것 같다. 우리가 먼저 즐거워서 하는 것, 그것이 홍대스러움이다” 등의 제비다방 대표의 말은 자생적인 생태계를 자연스럽게 유지하는 것이 이들의 이념의 중심에 있음을 보여 준다. 그렇기 때문에 이들은 순수 놀이를 지향하며, 연대/조직에서 보여 지는 투쟁/저항적 운동에는 의식적으로 불참한다. 투쟁과 싸움, 조직화된 경쟁이 아닌, ‘즐거움, 순수놀이’의 방식을 택하는 것은 그 대립구도 자체를 부정하는 것이다. ‘메이저의 언어가 아닌, 인디의 언어로 싸우는 것이 다양성이 있고 가치가 있는 것이다’라는 말에서 드러나듯이 그 어떤 변화나 억압에도 흔들리지 않겠다는 제비다방의 태도와 위치는 적극적으로 연대를 조직하거나 하나의 사명감을 표출하는 클럽연대, 자립음악생산조합이나 바다비와는 명백하게 차별적인 이념을 드러내고 있다.

D유형, 뽕: K-pop 중심의 대중음악 산업에서 경쟁할 수 있는 또 하나의 브랜드로서의 ‘인디’를 구축하는 것, 그리고 그를 통해 인디음악관련 종사자들의 생계유지와 번성을 도모하는 것을 목표로 하는 뽕의 입장은 이들이 또 하나의 경쟁력 있는 ‘인디’라는 상품화를 추구하고 있음을 보여 준다. 하지만 ‘인디의 상품화’, ‘브랜드화’라는 것은 결국 ‘상품성’이라는 하나의 척도를 만들어내고 위계, 포섭 및 배제의 구도를 생산한다. 자생적으로, 평등하게 존재하는 생태계라기보다는 다시금 열악한 환경 속에서 경쟁구도를 만들어내는 것이다. 기획공연부터 프리마켓 등의 다양한 길거리 행사에 이르기까지, 시 혹은 구에서 마련해주는 지원금을 유치하는 시스템을 구축하였다. 하지만 이 부분과 관련하여 2000년대 말부터 많은 논란이 있었다. 그것은 ‘거기에 참여할 수 있는 음악인들과 예술인들은 누가, 어떤 기준으로 선정 하는가’와 관련 되는 논란이었다. 즉 하나의 생존전략으로서 조직화 및 상업화를 시도하는 과정(합)에서 다시금 주류와 비주류, 포섭과 배제가 불가피하게 된 것이다. 기존의 ‘인디’가 지향하였던 자유와 평등과는 대립되는 것이기에 결



과적으로 홍대앞 인디음악씬의 내부적 분열을 만들어 내었다.

이상에서 살펴 본 분화된 인디음악씬의 제각기 다른 안티테제의 대상은 어떤 차이를 갖는다고 볼 수 있는가? 먼저 이들은 공통되게 ‘홍대앞의 무차별적인 개발과 상업화’의 폐해로부터 인디음악씬이라는 생태계를 지켜내고자 하는 적을 가지고 있다. 하지만 (1) 자립음악생산조합은 시장 경쟁력을 키우는 것이 아니라 그 시장의 논리와 방식 자체를 거부한다. 이들에게 ‘인디’는 명백히 자본주의의 논리를 부정하는, 그리고 그것으로부터의 독립을 지향하는 정치적인 이념이다. 이들에게 있어서 ‘인디’의 브랜드화, ‘홍대인디’라는 상품화는 역겨움의 대상이며, ‘인디’의 왜곡이다. 이들이 ‘인디’나 ‘독립’이라는 말 대신 의도적으로 ‘자립’이라는 비슷한 의미이면서도 다른 용어를 사용하는 이유도 여기에 있다. 이에 대해 (2) 바다비와 같이, 홍대앞의 상업화 및 관광화로 인한 경제난 속에 ‘홍대앞’ 중심부에서 주변부로 밀려나는 이들은 인디뮤직씬의 형성기에서 전성기로 이어졌던 음악/예술인들의 마을공동체성을 고집한다. 이들에게 인디씬이란 자유와 평등, 공생의 공간이며, 공생(live and let live)성을 파괴하는 어떤 종류의 가치판단의 척도와 위계도 부정하고, 관객/연행자, 주인/손님, 외부인/내부인의 경계를 허물고, 공연의 시공간 밖으로 그 교류의 장을 확장시키고 유지하는 것이 이들의 ‘인디’인 것이다.

세 번째로 (3) 제비다방과 같은 복합문화공간의 형태는 주류시장 속의 경쟁이나, 그것의 바깥에서 대립각을 세우고 투쟁을 하는 것이 아닌, ‘인디만의 세상, 인디만의 언어’를 추구한다. 상업화가 되기 이전의 홍대앞에서 그저 자신들만의 세계에서, 자신들만의 스타일을 추구하고 즐기는 것, 다시 말해 외부의 어떤 정치·경제·사회적인 문제들로부터 대안적인 사회성과 일상성, 라이프스타일을 추구하는 것이다. 그렇기 때문에 이들은 파괴를 초래하는 ‘대립’ 내지는 전쟁구도 자체를 부정함과 동시에 그들만의 스타일과 미학으로 자신의 (하위)문화자본을 확보한다. 마지막으로 (4) ‘뽕’을 비롯한 라이브클럽연대나 인디씬에서의 ‘주류’조직 세력은 ‘인디’를 하나의 브랜드이자 상품으로 주류음악시장 속에서의 변성을 도모한다. 이들의 적은 그 시장 내

부에 있는 거대자본, 대형기획사들인 것이다.

홍대앞이란 본래 다양성이 핵심 가치인 자유의 공간이었다는 점에서 어느 한 가지의 운영 방식이나 스타일이나 혹은 그를 둘러싼 레토릭이 곧 홍대앞 인디씬을 대변하고 정의할 수는 없다. 위에서 살펴 본 네 가지의 유형도 모두 그러한 다양성을 대변하는 것으로 그들 간의 차이를 인위적인 한 가지의 척도로 평가하여 인디가 죽었다거나, 쇠퇴하고 있다거나, 소멸되고 있다고 보는 것은 잘못된 시각이다. 이들은 각자 방식은 다르지만 공통적으로 외부의 간섭이나 압박으로부터 독립적인 자신들을 지키고 자유를 추구하고자 하기 때문이다. 그리고 그런 점에서 그들은 모두 각자 다른 방식으로 홍대앞 인디씬을 지켜나가고, 활성화시켜 나가는 힘으로 보아야 한다.

## V. 결론: 영원한 안티테제로서의 ‘인디’

이 연구는 홍대앞이라는 특정의 도시 공간과 인디음악씬이라는 문화실천의 과정이 결합하는 데에 초점을 맞추었다. 미술대학이 자리 잡은 서울의 약간 변두리 주거지역이 바로 변두리라는 위치로 인하여 도심 중앙으로부터 구분되는 특별한 예술과 접목된 자유롭고 일탈적인 생활공간이 되었다. 소위 가난한 미술학도들의 창작과 낭만이 들어선 공간에 이제 중심에서 밀려난, 혹은 중심에 들어가기를 거부한, 그리고 중심에 포섭되지 못한 새로운 스타일의 음악이 라이브로 공연할 공간으로 이곳이 채택되었기 때문이다. 1990년대 중반 ‘홍대앞 인디음악씬’의 성립으로 누구든지 기존의 음반과 공연 산업의 체제와 권력에 염증이나 회의나 반감을 가진 사람들은 이곳에 와서 자신의 음악을 하고, 또한 관객으로서 즐길 수 있는 장소가 되었다. 서울의 다른 곳에서도 음악 공연의 공간들이 있었지만 ‘홍대앞’이라는 곳이 대표가 된 것은 양적으로 이곳에 음악공연장이 많을 뿐만 아니라 홍대라는 공간과 그 위치가 주는 특별한 매력 때문이었다. 그러므로 홍대앞이라는 장소와 인디음악씬은 불가분의 관계에 있어서 둘 중 하나를 떼어 놓으면 다른 하나 의미는 아주 축소되거나 변질되어 버린다.

그러나 이 ‘홍대앞 인디음악씬’은 기존의 체제에 대한 이념적 저항이나 대립의 투쟁의 장이었던 것만은 아니다. 다만 그로부터 스스로 배제되거나 아직 그 중심으로 진입하지 못한 음악 애호가들이 ‘우리들만의 공간’을 구축한 것으로 볼 수 있다. 이 약자들이 구축한 ‘우리들만의 공간’에서 그들은 각각의 ‘독립된’ 입장을 가지고 ‘독자적인’ 공연장과 공연 내용과 스타일을 가졌던 것이다. 말하자면 대결의 장이 아니라 독립된 장을 가짐으로써 주류와 공존하는 평행선을 확보할 수 있었다. 이것이 곧 ‘홍대인디’의 생존의 조건이었다고 보여 진다.

그러던 것이 2000년대말 이래로 오늘날에 이르기까지 많은 변화가 일어났다. 라이브클럽들을 중심으로 활기찼던 음악공연장은 축소되고 있으며 대기업 스폰서를 받는 대형 공연장이 족족 생겨나는 반면 십년이 넘은 작은 클

럽들은 매년 하나 둘씩 문을 닫는다. 본문에서 살펴보았듯이 일부의 ‘토박이’들은 이제 인디의 정신은 생산자와 소비자 혹은 여행자와 지지자 사이에서 변질된 것으로 해석한다. 상업화의 과정에서 ‘상품성 있는’ 인디음악은 하나의 브랜드가 되어 방송이라는 제도적 장치에 흡수되고 또 하나의 제도적인 장르가 되기도 하였다. 홍대를 찾는 사람들의 머리 속에 존재하는 인디는 이전 90년 후반의 인디음악씬과는 다르게 나타난다. 동일한 ‘홍대인디씬’이라는 단어를 쓰지만 그들 사이에 개념의 갭이 발생한 것이다.

그렇다면 이러한 변화를 어떻게 해석할 것인가? 첫째로 인디의 대상이 달라졌다고 볼 수 있다. 인디가 표현하고자 했던 그들만의 독립적 공간과 그들과 적이 되던 공간의 경계가 허물어진 것이다. 경계와 정체가 모호해짐과 더불어 두 영역의 결합도 가능해졌다. 그러한 모호성은 거대한 자본이나 권력의 침입으로 홍대 인디가 변질되거나 소멸되어 버린 결과가 아니라 홍대 인디라는 새로운 장르의 상품미학이 탄생하였기 때문이다. 두 번째로, ‘홍대앞’을 찾아오는 사람들의 변화를 들 수 있다. 그 중에는 옛날의 전설을 더듬어 오는 사람들이 있는가 하면 그냥 탈시간적인 공간으로서의 홍대를 찾는 사람들이 늘고 있으며, 마을 커뮤니티의 개념이 거의 사라져버린 지금, 홍대 클럽을 찾는 익명인의 물결들과 그들을 위한 상업공간들에서는 가족적이고 확장적인 관계형성 보다는 철저한 생산자와 소비자의 구도가 등장하고 있다.

그렇다면 90년대 말에서 지금에 이르는 ‘홍대앞’ 그리고 인디음악씬의 변화는 무엇을 말하는 것일까? 90년대의 인디는 제도화 되고 기득권을 누리는 것, 즉 예술에서의 주도권 혹은 패권에 대한 저항이자 그들만의 공간을 구축하는 운동이었다. 음악가만이 아니라 젊은이들의 삶의 스타일이 그러하였다. 이미 특권화 된 규율 혹은 규정에 대한 반항의 의미도 지니고 있었다. 벗어나려는 것이 그들에게는 중요한 것이었다. 그러므로 그곳은 음악을 즐기는 것에서 더 나아가서 스타일의 자유를 말과 행동과 취향 그리고 감상의 태도와 방식으로 표현할 수 있는 곳이었다. 홍대앞 인디음악씬의 일부가 된다는 것은 이 모든 것이 어우러져 하나의 새로운 그들만의 문화실천의 장을 만들어 가는 과정이었다. 그리고 그것은 거기에 가야 비로소 가능하였다. 홍대앞은 그래서 선택되어진 것이다. 사람들은 거기에 거주하지 않더라도, 저녁이

면, 즉 하루의 반복되는 일정한 틀이 끝나면 거기에 몰려들곤 하였다.

주변부가 특정의 매력과 의미를 획득하면서 그들만의 장소였던 홍대앞은 점차 상업적 이익의 수단과 대상이 되었다. 자본의 힘을 대리하는 가게들이 들어서고 부동산 가격이 올라가기 시작하였으며, 그와 더불어 초기에 구축되었던 인디음악의 공간은 축소되게 된다. 나아가서는 인디음악뿐 자체가 이제 상품화 되면서 자본과 제도로부터 독립하였던 그 정신은 젠트리피케이션의 과정에 지배되기 시작하는 것이다. 이제 고급화되고 세련되며 또 하나의 주된 예술관광 상품화로 변질되어 가는 홍대앞에는 더 이상 진정한 ‘인디’가 없는 듯이 보이는 착시현상이 일어나는 것이다.

그러한 변화에 직면하여 인디음악의 기존 구성원들은 인디는 안티테제이며 ‘주류’(mainstream)로 상정된 그 무엇으로부터 독립된 안티테제로 존재하는 것임을 강조한다. 그런 의미에서 인디는 상대적인 개념으로 성립하는 것으로 봐야 한다. 이러한 성격이 바로 인디라는 것이 내포하고 있는 지속적인 (on-going) 딜레마의 원천이다. 그것은 어디까지가 주류이고 어디서부터가 그로부터 독립된 것인가에 대한 해석이 저마다 다를 수 있기 때문이다. 이 논문에서는 지난 20여 년 간 일어났던 일들에 대한 서로 다른 해석들을 조명해 봄으로써 홍대앞 인디음악씬의 현장에 대한 이해를 높이하고자 하였다.

대중음악이 사전심의 등을 통한 통제의 대상이었으며 획일적이고 상품적 가치가 있는 것만이 가능했던 한국에서 상품성을 떠나 모든 종류의 실험이 가능했던 자유로운 공간으로 홍대 인디씬의 등장은 한국의 대중음악사에서 매우 고무적이고 중요한 사건이었다. 홍대앞 인디음악씬은 또한 주류 대중음악 산업으로부터 벗어나 인디 음악활동이 가능했던 장소라는 의미 이외에 참여의 공간이었다는 점에 그 독특한 특징이 있었다. 다시 말해 인디라 하더라도 단순히 자신이 하고 싶은 것, 자신이 좋아하는 것을 생산하기만 해서는 의미가 없으며, 그렇게 생산된 것을 함께 공유하고 즐길 수 있는 소비자 즉 관객이 있어야 한다. 그런데 여기서 소비란 일반의 음악 산업에서와 같이 불특정 다수를 향해 생산된 상품으로의 소비와는 다른 형태의 소비이어야 했다. 홍대앞 인디음악씬은 참여적 소비가 가능한 공간이었다. 즉 음악인뿐 아니라 시인, 작가, 화가 등 여러 종류의 예술가들, 그리고 일반의 매니아들이

모여 들어 좋아하는 음악을 듣다가 시낭송회를 열기도 하며, 춤을 추기도 하며, 미술 퍼포먼스도 할 수 있는, 즉 기존의 틀을 벗어나 “무엇이던 가능한” 그런 장소였다. 거기에서는 연주자와 관객이 서로의 경계를 넘나들며, 생산자와 소비자의 구분이 모호한 그런 곳이었다. 또한 일정한 가격을 지불하고 들어와 공연이 끝나면 뿔뿔이 흩어지는 것이 아니라 출입이 자유로운, 즉 누구든 언제라도 함께 들어와 참여하는 것이 가능하며, 또 원하는 때에 떠날 수 있는 공간이었다.

III장에서 살펴 본 바와 같이 홍대앞 인디음악씬이 형성된 후 그곳에 모여 들었던 사람들은 하위문화론에서 흔히 상정되는 바와 같은 특정의 계급이나 연령대에 속한 사람들이 아니었고, 지역이나 성별 혹은 세속적 성공여부에 의해 규정되는 집단도 아니었다. 그저 그 자유의 공간이 좋아서, 그곳에서 벌어지고 있는 것을 함께 공유하기 위해 모여든 다양한 종류의 사람들이었다. 그런 점에서 홍대앞 인디음악씬은 사회 외적인 다시 말해 사회질서의 밖에 존재하는 일종의 리미노이드의 공간이었다고도 할 수 있다. 그곳에 모였던 사람들은 특정의 연고나, 소속, 지위 등을 떠나 좋은 음악을 한다거나, 잘 어울린다거나, 그곳에서 벌어지고 있는 것들의 의미를 알고 공유할 수 있는 아비투스 소유하거나, 소유하고 있다고 믿어지는 진정한 인디씬의 주역들이었다.

그러므로 스스로를 홍대앞 인디음악씬의 주역이라 생각하는 이들이 오늘날 변질의 주된 원인으로 흔히 지적되고 있는 상업화라거나 자본의 침투, 젠트리피케이션에 대해 항상 저항한 것은 아니었다는 점을 상기할 필요가 있다. KT&G의 지원과 같은 외부로부터의 개입은 아무도 크게 관심을 가지지 않았던 자신들만의 세계였던 인디음악씬을 세상에 알려 주고, 무엇보다 집세나 공연장 확보의 문제 등 인디활동을 물리적으로 제약해 온 현실적 압박으로부터 벗어나 자신들이 하고 있던 인디 활동을 가능하게 하고, 지속해 나갈 수 있도록 숨통을 틔워준 고마운 존재로 해석되었다. 즉 당시 인디음악씬의 주동자들의 대다수는 KT&G와 같은 지원 사업은 자본의 ‘침투’로 인식하지 않았으며, 선의의 도움 정도로 여겼다. 그것이 바로 III장의 주역들이 그 시절을 ‘전성기’로 회상하는 배경이 되기도 하였다. 1990년대 중반을 가장 순

수한 전성기로 생각하는 소수의 토박이들도 있지만, 대부분의 사람들이 홍대 인디의 ‘전성기’로 기억하는 2000년대 초중반에서는 이미 외부자본의 개입이 시작되고 있었으며, 홍대 인디씬의 일부는 주류 미디어에 등장하여 상업화의 길을 걷고 있었고, 또한 재빠른 부동산업자들이 지역의 상품성에 눈을 돌리기 시작하던 때였다. 그러나 그러한 외부의 개입이나 침투는 아직은 ‘적당한’ 수준이었고, 자신들이 해왔던 인디활동과 홍대 인디 특유의 참여적 소비나 생산자, 소비자들 간의 커뮤니티적 성격도 그대로, 어떤 점에서는 더욱 활기 있게 진행될 수 있는 정도였다.

그러나 IV장에서 살펴 본 바와 같이 홍대인디씬을 대상으로 하는 자본의 개입이나, 인디의 상업화, 관광물화, 주류 미디어의 포섭 등과 같은 외부의 개입은 한국사회의 모든 다른 영역에서와 마찬가지로 매우 급속하게 진행되었고 불과 몇 년 사이에 ‘적당한’ 수준을 넘어서게 되었다. 물론 여기서 ‘적당한’ 수준에 대한 인식은 사람에 따라 각기 다르며, 그런 이유로 해서 전성기에 대한 기억도 사람들마다 다르게 나타나는 것이다. 급속한 속도로 진행된 외부의 개입은 홍대앞 인디음악씬의 주역들을 분열시키고, 커뮤니티적 성격을 해체하였으며, 참여적 공간의 성격도 변화시켰다. 거기에 더해 인터넷의 등장으로 인한 음악 소비패턴의 변화는 인디음악씬의 존재 가능성을 더욱 압박하였다. 사람들은 더 이상 공연을 보러 현장에 갈 필요가 없으며, 굳이 앨범을 구입하지 않아도 좋아하는 음악을 얼마든지 향유할 수 있는 다양한 수단들이 생겨났기 때문이다.

이러한 일련의 전개와 그 결과에 대한 해석은 홍대앞 인디음악씬 구성원에 따라 각기 다르게 나타난다. 앞의 II장에서 우리는 인디들 중에는 인디가 가지는 안티테제로서의 성격에 가치를 부여하고 그것을 지켜 나가야 한다고 믿는 사람들이 있는 반면, 자신들의 인디 활동을 단순히 언더그라운드(underground)에서 오버그라운드(overground)로 나가기 위한 발판 즉 과도기로 생각하고 있는 사람들도 있다는 점을 지적하였다. 그리고 후자의 입장에서 볼 때 최근의 전개는 본래 의도의 왜곡도 아니고 변질도 아니며 오히려 잡아야 할 새로운 기회일 뿐으로 생각된다. 그 반대편의 축에 서 있는, 즉 끊임없는 안티테제로 인디를 지켜나가야 한다고 주장하는 사람들 중에도 ‘새로

이 뜨는, 세속적으로 성공하는, 팔리는, 그리고 결과적으로 주류에 포섭되어 버리는' 일부를 항상 비난만 하는 것은 아니다. 한국사회에서 인디가 가지는 열악한 조건들을 고려해 볼 때 그들은 살아남기 위해서 어쩔 수 없는 선택을 한 것이라고 동정(sympathize)하는 시각도 있기 때문이다. 이와 같은 반응은 앞서 언급한 인디의 상대적 성격과 그로 인한 인디의 계속되는 딜레마를 단적으로 보여 주는 것이다.

그러나 IV장에서 기술한 일련의 변화로 미루어 볼 때 홍대앞 인디씬의 원초적 존재 기반은 심각하게 위협받고 있는 것으로 판단된다. 그렇다고 해서 그것은 인디음악인이 사라진다고거나 인디라 부를 수 있는 음악이 더 이상 만들어지지 않는다는 것을 의미하는 것은 아니다. 집세가 오르고 공연장을 빼앗긴 홍대앞 인디들은 문래동으로 가거나 연남동으로 밀려 나가거나 어디에서든 그들의 음악을 하고 있다. 또한 상품화된 인디가 아무리 인기를 끌더라도 그러한 대중적 인기에 흔들리지 않고 새로운 안티테제로의 인디가 계속적으로 등장하고 있음을 볼 수 있다. 다만 홍대앞 인디음악씬에 고유성을 부여하였던 참여의 공간, 자유의 공간으로서의 장소성이 다른 곳에서 다시 그대로 재현될 가능성에 대해서는 의견이 다를 수 있다. II장에서 간단히 살핀 바와 같이 홍대앞 인디음악씬이 등장하게 된 데에는 1990년 초반 한국의 정치사회적 맥락이 있었으며, 인디음악씬 이전부터 홍대앞이 가졌던 예술의 거리로서의 독특한 공간적 성격이 존재하였다. 오늘날 이것은 다시 재현되기 어려운 요소들이며 그런 점에서 우중독보행, 김마스타, 콧털 씨들과 같은 토박이 주체들은 다시는 되살아나기 어려울 것 같은 홍대앞 인디음악씬의 '전성기'를 그리워하게 된다.

그러나 그것이 이 연구의 결론이 될 수는 없다. 홍대앞의 현재의 상황은 '하위문화'의 종착점이 반드시 '주류문화'인 것은 아니라는 점을 암시한다. 그것은 단지 시장과 제도의 바깥을 욕망하듯 포즈를 취하면서, 상대적으로 독립적인 존재 형태를 띠고 작업을 하다가 어느 날 호명되고 호출되어 스타일과 취향으로서 주류에 흡수되어버리는 운명을 가진 것은 아니다. 머글톤(Muggleton 2000)이 말한 바와 같이 하위문화의 종착점은 '스타일의 구축'이며 '인디'는 아직 주류가 되지 못한 상태라고 보는 의견에 동의한다면, 하위



문화가 그 나름의 스타일을 구축한 후 마침내 이데올로기적으로나 상품적으로 주류에 흡수된다는 헵디지(Hebdige 1979)의 도식이 맞을 것이다. 그러나 이 연구에서 보았듯이 ‘홍대 인디’는 그런 식으로 간단하고 명료하게 흡수되어 버렸다고는 할 수 없다. 외형적으로 더 이상 주류와의 경계가 없어졌다고 해서 그 독창적인 위치와 정체성이 없는 죽은 무엇으로 끝나버렸다고 할 수는 없다. 왜냐하면 이 지역이 대형체인점들과 프렌차이즈 샵들로 가득 채워졌다 하더라도 똑같은 브랜드의 가게와 상점들이 즐비한 타 지역과는 다른 어떤 분위기를 가지고 있기 때문이다. 이것은 과거의 무엇, 죽지 않은 무엇이 현재의 무엇과 계속해서 소리 없이 대치하는 대립의 에너지이다.

이런 맥락에서 오늘날 홍대앞에 오는 것은 하나의 성지순례이며 해방이며 전설인 것이다. 어떤 사람은 매일 오는 곳이며 어떤 사람에게는 일주일에 한 번이나 혹은 수시로 필요한 때마다 찾아오는 곳이다. 흥미롭게도 거기에 일정하게 자리를 틀고 있는 사람은 공연장을 운영하는 사람뿐이다. 심지어 그들에게마저도 영구적인 거주지는 아니다. 일생의 어떤 기간이나 시간을 거기에 할애하는 것인데 그것이 그들에게는 가장 중요한 시간이 된다. 매일 매일 공연자와 관객은 낯선 사람들로서 그들이 일회성으로 혹은 반복되는 일회성의 만남을 통하여 스스로 구축하는 현장을 경험하는 것이다. 홍대앞은 행정적으로는 고착된 공간이지만 그것을 채우는 사람은 유동적인 사람들이다. 그러므로 홍대앞은 떠 있는 공간(floating ground)이며 정착하지 않는 장소(ungrounded place)이다. 연행자나 관객이나 모두 지나가는过客이며 나그네들이다. 그러면서 그들은 집합적으로 그들만의 공동체를 만드는 주체들이며 공모자들이라고 할 것이다. 홍대앞은 주변적 공간이지만 그것으로서 이미 자기의 자리를 굳힌 또 하나의 기득적인 공간이 되었다. 그리고 그곳에서 연행되는 인디음악이란 것은 결국 제도적인 권력에서 벗어난 그들만의 추방된 혹은 스스로를 추방한 아웃카스트(outcaste)적인 예술이다. 그러나 여기서 그것들은 중심의 예술이 된다. 즉 주변부가 중심부가 되는 경험을 제공하는 것이 인디음악뿐이다.

그러므로 홍대앞의 변화를 반드시 자본의 힘에 의한 소멸을 의미하는 것으로 해석하기는 어렵다. 오히려 그보다는 인디음악에 대한 개념이 바뀌고

있는 현상으로 이해될 수 있다. 이제는 그것은 홍대앞이라는 특수공간에서 연주되는 음악이라는 소위 “홍대앞”이라는 라벨이 붙은 또 하나의 음악장르가 되어 버렸기 때문이다. 그 라벨이 붙은 음악은 다른 곳으로 팔려 나가기 시작하였다. 유기농 원산지 농산품이 고급상품으로 변하여 타 지역에서 고급 소비품이 되고 여행자가 전설로 치장된 역사 유적을 탐방하듯이, 관광객들은 홍대앞에 와서 지역명물로서의 인디음악을 감상하려 든다. 현대에서 도시의 한 장소는 그렇게 다양한 의미의 누적 층으로 존재하는 것이다.

여기서 또 하나 지적할 수 있는 점은 주류 공연예술 산업계의 변화이다. 음반제작이 소비시장의 핵심 사업이었던 90년대에는 당시 새롭게 일어나는 특히 젊은 세대의 대중가요 장르를 수용하지 못하였다. 곧 ‘인디’는 시대의 첨단을 가는 새로운 세대를 밀어낸 제도적 공간의 폭력의 산물이기도 한 것이다. 그러다가 기존의 문화산업계는 곧 거대한 자본과 생산체제와 기술을 가지고 ‘인디’가 생산하는 공연의 내용과 틀을 흡수하기 시작하였다. 또한 이전의 음반 대신에 새로운 영상기술과 가상현실, 유튜브, 그리고 스타들의 대형 기획공연은 홍대앞 인디음악씬의 양적 위축을 가져 왔다. 그러나 여기서 인디‘씬’이란 것에 주목을 해야 한다. 이 ‘씬’은 소비자(관객)와 생산자(연행자)가 하나의 시간과 공간에 함께 들어가는, 즉 ‘씬’ 속에 존재하는 현실적 체험이 생명이다. 그것은 면대면의 동일한 공간과 시간에서 연행자와 관객이 함께 하는 것이다.

새로운 문화 기술영역의 확대는 소비영역의 확대와 소비기술의 다양화와 편리함을 가져 왔음에도 불구하고 ‘씬’이 제공하는 시공간의 공유를 제공할 수는 없다. ‘하나로 어울리는’ 인디음악씬은 따라서 단순한 음악의 생산소비를 넘어서 몰인격적이고 비대면적인 생활구조에서 하나 됨의 창조적 체험의 시공간을 제공하는 것이다. 비록 홍대앞 인디음악씬이 축소되어도 그것은 계속 존재하는 것이며 다른 곳으로 옮겨간다 하더라도 그것은 그러한 씬의 토포그래피의 확산이라고 볼 것이다. 홍대앞은 인디음악씬의 원조로서 계속 존재하게 되기 때문이다. 이러한 관계적 특성은 20년이 지난 현재의 소수 클럽들에서도, 또한 임대료 폭등에 문래동이나 망월동 등의 주변부로 옮겨간 사람들에 의해서도 지속적으로 재생산 된다. 비록 초창기 주도자들과 오늘날의

청년층에 의해 진행되는 인디음악씬의 참여 스타일이나 자세에 있어서 다소 차이가 있다고 하더라도 이들은 열려있고 자유로우며 중심에서는 맞볼 수 없는 특별한 해방 혹은 독립의 기분을 느끼는 경험을 즐긴다는 점에서 안티테제로서의 인디를 공유하고 있는 것이다.

그리고 이와 관련하여 ‘홍대앞’이라는 물리적인 공간이 자본의 치명적인 폭력에 의하여 훼손되어도 인디씬 내부 자체가 원래부터 하나의 획일적인 이념으로 통합된 고정된 공동체가 아니었다는 사실에 주목할 필요가 있다. ‘홍대인디’ 자체가 이미 처음부터 분화되어 있었으며, 따라서 ‘이것이 진정한 인디이다’라고 할 수 있는 자명한 사례를 말하기가 힘들다는 현실은 곧 ‘인디’가 어떠한 특정주체나 단일적인 이념, 또는 스타일이나 상품미학으로서의 실체를 가지고 있지 않다는 것을 말한다. 즉 인디의 실체 없음은 그것의 운동성에 부합한다는 것을 말해 준다. 바로 이 운동성이 홍대인디를 재생성하는 에너지이기 때문이다.

여기에서 다시 한 번 정신면에서나 생산과 소비의 틀에서나 시장과 제도로부터 독립된 바깥을 지향한다는 ‘인디’의 개념을 고려해 볼 필요가 있다. 이광호(2007:286)는 “신자유주의와 전지구화의 과정 속에서 문화 산업 육성이 국가 정책의 과제가 된 오늘날 자본과 제도화된 문화로부터 완벽하게 자율적인 영역이 존재한다는 것은 아마 착각이나 기만에 가까울 것이다. 시장과 제도에 대해 가장 적대적인 포즈를 취할 때조차 그것은 이미 그 안에 존재한다. 그럼에도 불구하고 이 ‘인디’라는 것을 추구한다는 것이 무엇이며, 그것이 어떻게 가능한 것인가?”라고 질문한다. 이것은 1990년대 ‘홍대인디’의 형성부터 현재까지 존재했던 수많은 층위의 대립구도와 내용에서 공통적으로 포착할 수 있는 ‘홍대인디’의 본질, 즉 안티테제로서의 정신을 통해 이해할 수 있다. ‘인디’가 안티테제로 존재하는 것이기 때문에 그에 대한 압박이 강해질수록 어떤 하나의 틀과 기준으로부터 독립된 ‘우리들만의’ 공간을 추구하는 그 생명력은 더 강해진다. 인디가 안티테제로 존재하는 방식은 이미지와 사운드와 같이 물질적인 표현으로 자신을 규정짓는 것이 아니라, 그 틀을 거부하는 것, 즉 ‘그것이 아님’을 표방하는 부정(否定)의 수사에 의해서이다. 언제나 대립의 위치에서, 주도적인 어떠한 힘에 대한 반응적 움직임으로

서, 부재의 기호이자 정신으로 존재해왔기 때문에 그 ‘위기’는 그것을 죽이는 것이 아니라 그것을 존재하게 만드는 조건이 된다.

인디는 언제나 하나의 거울처럼 존재하는 안티테제였다. 그러므로 외부적 압박을 이겨내지 못해 깨지고 파편화가 되는 모습을 보이지만, 그 조각들은 아직도, 혹은 더 날카롭게 제도권의 경직된 기준과 시장원리를 내세운 자본의 힘이 대중문화를 지배하려드는 현실을 역설적으로 비추고 있다. 그리고 그런 의미에서 ‘홍대인디’는 포착 가능한 물질의 영역을 넘어 정신의 영역으로 존재함으로써, 물질적인 상품미학으로의 완전한 흡수가 불가능한 자태로, 그것이 존재했던 공간 영역의 파괴라는 물리적인 폭력으로 죽일 수 없는 아우라의 형태로 남는 것이다. 결국 홍대앞 인디음악씬의 존재양식은 그것이 ‘인디’로서 ‘씬’으로 존재케 하는 사회적 환경과 대중문화의 규격화와 자본의 힘이 결탁하는 실체를 읽어내는 인류학의 한 실험적 공간으로서 의미를 갖는다고 하겠다.

## 참 고 문 헌

### <국내 문헌>

강헌 1994 “서태지, 주류질서의 전복자”, 『리뷰』 창간호.

강헌 2001 “지금 다시 문제는 ‘인디’다!: 인디음악의 현주소”, 『창작과 비평사』 29(3): 354~357.

권숙인 1998 “소비사회와 세계체제 확산 속에서의 한국문화론”, 『비교문화연구』 4: 181~216.

김광역 1989 “정치적 담론기제로서의 민중문화운동: 사회극으로서의 마당극”, 『한국문화인류학』 2: 53~79.

김수아 2013 “서울시 문화공간의 담론적 구성: 홍대 공간을 중심으로”, 서울연구원 보고서. 57~62쪽.

김종휘 외 2000 『날아라 밴드 뛰어라 인디』, 서울: 해냄

김현미 2002 “한류 담론 속의 욕망과 현실”, 『당대비평』 19:216-233.

김현미 2003 “일본 대중문화의 소비와 ‘팬덤 (fandom)’의 형성”, 『한국문화인류학』 36(1): 149~186.

김현정 2002 “팬덤(fandom)의 진화에 관한 연구 : 서태지(와 아이들) 팬덤의 감수성 변화 사례를 중심으로”, 서강대학교 석사학위논문.

김현정·원용진 2002 “팬덤 진화 그리고 그 정치성 : 서태지 팬클럽 분석을 중심으로”, 『한국언론학보』, 46(2): 253-278.

김희숙 2008 “향수의 인류학: 노스텔지어의 정치와 노스텔지어의 소비”, 이정덕·채수홍 외 지음, 『이런 인류학은 어떨까요?: 새로운 인류학 분야의 탐색』, 서울: 이매진. pp.78~98.

류수진 2005 “홍대 앞 인디문화에 관한 연구”, 인하대학교 교육대학원 석사 학위 논문.

박준흠 1999 『이 땅에서 음악을 한다는 것은』, 서울 교보문고.

박준흠 2006 『한국 인디 음악 10년사 -대한인디만세』, 서울: 세미콜론.

박준흠 2008 “한국 대중음악의 현재지형-02 ‘인디레이블’을 통해서 살펴 본 음악창작자들의 지형도”, 『문화과학』 54: 241-261. 문화과학사.

보드리아르, 장. 이상률 역, 1993 『소비사회: 그 신화의 구조』 서울: 문예출판사.

송도영 1998 “1980년대 한국 문화운동과 민족·민중적 문화양식의 탐색”, 『비교문화연구』 4: 153~180.

신현준 1998 『입닥치고 춤이나 춰: 일렉트로닉 댄스 음악의 현재와 미래』. 서울: 한나래.

신현준 2002 『글로벌 로컬 한국의 음악 산업』, 서울: 한나래.

신현준 2004. “한국의 록음악 40주년, 그 이전 그리고 그 이후”, 『황해문화』

44: 352~356.

안영라 2009. “문화적 텍스트로서의 클럽문화-홍대 클럽문화의 텍스트적 구조와 문화적 실천성” 『영상문화』 14: 287~335. 한국영상문화학회.

양재영 1994 “청소년집단의 대중문화 수용과정에 관한 연구”, 서울대학교 석사학위논문.

양재영 2002 『힙합 커넥션: 비트, 라임 그리고 문화』, 한나래.

윤선희 2012 “텔레비전 다큐멘터리의 영상인류학과 식민주의 시선의 재현에 대한 문화 연구”, 『한국문화인류학』 45-3.

이광호. 2006. “인디라는 ‘유령’의 시간”, 『문학과 사회』 19(2)-「특집 인디는 어떻게 존재하는가?」(통권 74호): 286~298.

이기웅, 2015. “젠트리피케이션 효과 : 홍대지역 문화유민의 흐름과 대안적 장소의 형성”, 『도시연구: 역사·사회·문화』 14: 43-85.

이기형 2007. “홍대앞 ‘인디음악문화’에 대한 문화연구적 분석: ‘홍대썸’과 클럽문화를 자기기술기와 참여관찰로 접근하기” 『언론과 사회』 15(1): 41~85.

이동연 1999 『서태지는 우리에게 무엇이었나?』, 서울: 문학과 과학사.

이동연 2005 『문화부족의 사회-히피에서 페인까지』, 서울 : 책세상.

이동준 엮음 2005 『홍대앞으로 와』, 서울: 바이북스.

이무용 2003 “장소마케팅전략에 관한 문화정치론적 연구: 서울홍대지역 클럽문화를 사례로”, 서울대학교 박사학위 논문.

이재원 2010 “時代遺憾, 1996년 그들이 세상을 지배했을 때: 신세대, 서태지, X세대”, 『문학과 과학』 62: 92~112.

이정엽 2010. “홍대앞 인디음악씬의 문화경제”, 『대중음악』 통권 6호: 68~96.

이혜숙 외 2003 『한국 대중음악사』, 서울: 리즈앤북.

임은미 2006. “노스텔지어 관광상품 개발에 관한 탐색적 연구”, 『관광학 연구』 30(3): 115~134. 한국관광학회.

임은혁 2003. “1990년대에 나타난 하위문화 스타일”, 서울대학교 석사학위 논문.

장호연 외, 1999 『오프더 레코드, 인디 록 파일』, 서울: 문학과지성사.

정재민 2008. “청소년문화의 탈하위문화 현상에 관한 연구: 팬덤 현상을 중심으로”, 명지대학교 박사학위논문

조일동 2005 “취향의 공동체로서의 인디 음악인의 사회화과정 : 한국의 한 인디 기타리스트의 생애사를 중심으로”, 한양대학교 석사학위 논문.

차우진 2014. “도시계획과 홍대앞 인디씬- 왜 1996년인가?” 『플랫폼』 2014년 5·6월호 (통권45호): 68~73. 인천문화재단.

채수홍 1991, “노동자 계급이념 형성 과정에 관한 연구”. 서울대학교 인류학



과 석사학위논문.

천호균, 이채관, 이강오, 오형은, 최정한, 김병수, 유다희, 은유 지음 2013.  
『도시기획자들: 삭막한 도시를 살 만한 곳으로 바꾸고 있는 삶의 혁명  
가들』, 서울: 소란.

한국콘텐츠진흥원 2015 『2014 대중음악산업 실태조사 : 프리랜스 뮤지션과  
그 활동을 중심으로』, KOCCA 14-65. 2015.5. 한국콘텐츠진흥원.

한영주 외 2000, “월드컵 전략지역 장소마케팅: 홍대지역 문화활성화방안”  
서울시정개발연구원 월드컵지원연구단

황익주·정현목, 2012 “도시 이벤트를 활용한 도시 지역 공동체 형성의 과제  
: 4개 도시 사례의 비교연구”, 『정신문화연구』 35(2): 101~128. 한국  
학중앙연구원.

\*마포구 2002. 『2002 월드컵 대비 홍대지역 관광환경 개선대책 간담회』

#### <해외문헌>

Becker, H.S. 1963 *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, New  
York: Free Press.

Bennet, Andy and Keith Kahn-Harris eds., 2004. *After Subculture:  
Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. London: Palgrave  
MacMillan.

Cohen, P. 1999. *Rethinking the Youth Question: Education, Labor, and*

*Cultural Studies*. Durham: Duke University Press.

Creighton, Millie. 1998. "Pre-industrial Dreaming in Post-industrial Japan: Department Stores and the Commoditization of Community Tradition." *Japan Forum* 10(2): 127~149.

Dunbar, Jon, 2013 "Stephen Epstein: Korea's indie rock scholar", KOREA.net. Feb. 22. 2013.  
<http://www.korea.net/NewsFocus/People/view?articleId=105795>

Epstein, Stephen, 2015. "Us and Them: Korean Indie Rock in a K-Pop World," *The Asia-Pacific Journal* Vol. 13, Issue 46, No. 1: 1~12.

Fischer, Calude S, 1975 "Toward a Subcultural Theory of Urbanism", *American Journal of Sociology* 80(6) (May, 1975): 1319-1341. The University of Chicago Press.

Fischer, Calude S, 1995 "The Subcultural Theory of Urbanism: A Twentieth-Year Assessment", *American Journal of Sociology* 101(3) (Nov. 1995): 543-577. The University of Chicago Press.

Frith, Simon 1984 *The Sociology of Youth*. Ormskirk, Lancashire: Causeway Press.

Goffman, Erving 1959 *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday.

Grossberg, L 1994. "Is Anybody Listening? Does Anybody Care?: On "The State of Rock," In *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture* edited by Andrew Ross and Tricia Rose. New York

and London: Routledge.

Hebdige, Dick. 1979. *Subculture: The Meaning of Style* (revised edition). New York and London: Routledge.

Hebdige, Dick. 1987. *Cut 'n' Mix: Culture, Identity, and Caribbean Music*. New York and London: Routledge.

Krupat, Edward 1985 *People in Cities: The Urban Environment and Its Effects*. Cambridge University Press.

MacCannell, Dean 1976 "Staged Authenticity" in *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press. pp.91-107.

Muggleton, David 2000 *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Oxford and New York: Berg.

Roth, Guenther and Claus Wittich eds. 1978 *Max Weber, Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

Stahl, Geoff. 2003 "Tastefully Renovating Subcultural Theory: Making Space for a New Model", in *The Post-Subcultures Reader* edited by David Muggleton and Rupert Weinzier. London: Berg Publishers. pp. 27-40.

Stahl, Geoff. 2014 "Poor, but sexy: Reflections on Berlin Scenes", In *Poor, But Sexy: Reflections on Berlin Scenes*, edited by Geoff Stahl. Bern: Peter Lang. pp. 7-20.

Straw, Will. 1991 [published online in 2006] “Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music”, *Cultural Studies* 5(3): 368~388. London and New York: Routledge.

Thornton, S. 1996. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.

Weinzierl, Rupert and David Muggleton 2003 “What is ‘Post-subcultural Studies’ Anyway?” in *The Post-Subcultures Reader* edited by Muggleton, David and Rupert Weinzierl. Oxford and New York: Berg. pp.3-26.

## Abstract

# ***Hongdae*-indie as an Eternal Antithesis:**

## **Formation and Differentiation of *Hongdae* Indie-music Scene**

Hwidong Kim

Department of Anthropology

The Graduate School

Seoul National University

This ethnography examines the formation and differentiation of Korea's largest indie-music scene around the vicinity of *Hongdae-ap*, Hongik University district in Seoul. It aims to describe and analyze the structure and meaning of the unprecedented social phenomena which evolved as a result of the combination of a marginal urban space in Seoul known as *Hongdae-ap* and Korea's particular style in music production and consumption revolving around the culture industry of Korea's popular music. The historical ethnography employs the methods of interpretive anthropology, tracing the transformation of the urban space and its subcultural community over the course of two decades in attempts to understand the on-going confrontations and social fragmentations taking place within *Hongdae*'s indie music scene.

*Hongdae-ap*, one of Seoul's largest consumer districts was originally known for its arts and music community, consisting of residing students

and artists around Hongik University, which holds the most prominent fine arts college in Korea. Bustling with small gallery cafes, bars, restaurants, various venues and nightclubs, it has evolved dramatically over the course of twenty years, from a small enclosed village community of artists and musicians into the largest club district in Korea. The indie-music scene, hindered by ever-growing size of hip-hop and electronic dance music clubs now dominating *Hongdae's* landscape along with the extreme commercialization of space, is faced with the most critical identity crisis as the gentrification of the neighborhood threatens the self-sustainability of the scene and the livelihood of various members of the community. Through the process of seeking survival strategies and coping with the unexpected change and confrontation brought upon by the forces of external capital, the seemingly united indie-music scene suffers internal fragmentation due to conflicts of interest and fundamental differences in the values and the idea of 'indie', and what it means to pursue it.

The researcher gathers memoirs and the life history of various witnesses and participants of *Hongdae's* indie-music scene, from club owners to musicians, merchants and activists, residential artists and visitors in order to depict the unwritten history of the *Hongdae's* indie-music scene. Through such a method of combining the oral history with an extensive amount of historical data and placing them in the socio-political context of Korea since the 1990's, the researcher draws the meaning and the *raison d'être* of '*Hongdae-indie*', an explanation that is the common denominator of all differentiated fragments of the indie-scene: the spirit of Antithesis. By employing Hegelian dialectic's Thesis-Antithesis-Synthesis scheme, the researcher defines the *Hongdae*

Indie's role as 'the code of denial and alternative', a spirit of independence that can only find its meaning and purpose when there exists a pretense, a thesis to be questioned and sublated.

Chapter II, on the basis of existing scholarly works, newspaper articles and other historical materials related to the *Hongdae* area, reconstructs the process of the formation of '*Hongdae-indie*' by combining indie music and the geographical space of *Hongdae* area in the socio-political context of Korean society after the establishment of the civilian government in the early 1990s. It notes *Hongdae-indie* scene as a new kind of an urban community formed by people sharing similar taste and lifestyle which is different in nature from traditional rural communities based on social relationships of family, lineage, and local ties (social network based on shared locality). Unlike other metropolitan music scenes of San Francisco, Chicago, Berlin or London, that of *Hongdae-ap* is distinctive in that it was constructed and evolved under the monolithic structure of music industry that is unique to Korean society. In this specific structural environment under a governmental censorship system with a code of 'healthy culture' that suppresses the diversity performance and freedom of expression in the field of mass-culture, these outcasts attempted a construction of an independent space for performance of their own music in the area. The appearance of Indie-music scene in *Hongdae-ap* is seen, in this regard, as a practice of antithesis against the already existent official system.

Chapter III observes the prospering of club scenes in the early 2000's, and how it made *Hongdae-ap* the mecca of youth culture during the period when commercialization and consumerism came to transform the whole society around the 2002 World Cup in Seoul. Based on vivid

memories of participants in the Indie-music scene of *Hongdae-ap* during this period, the researcher constructs the unwritten history of *Hongdae*'s indie-music scene, to which the ideal values of the community functioned as the magnetizing force gathering people from all sorts of backgrounds across the country. Through the nostalgic memoirs they reproduce, images of an ideal type of indie-music scene and its values that characterized *Hongdae*-Indie are depicted. The distinctive features and values of the urban space called *Hongdae-ap* also reveal the specific nature of relationship among the members of the scene as well as that of the places they appropriated.

Chapter IV deals with phenomena of disintegration/ deconstruction/ differentiation of the Indie-music scene in *Hongdae-ap* from the late 2000's until now. In the wave of new electronic science and commercialization covering every field of life in Korean society, a series of fundamental change has occurred both in ways and styles of music consumption and the socio-cultural landscape of *Hongdae* district. Under the shadow of this irresistible change, actors of the Indie-music scene are faced with problems of identity and ideological dilemma. In order to counter-act external challenges, and survive and maintain the scene, the actors have adopted different strategies that lead to internal fragmentation and eventually to the social differentiation of *Hongdae-ap* indie-music scene today. The actors and agents produce a multi-layered structure of meaning through competition and compromise in the values and ideologies under the common rubric of '*Hongdae*-indie' and the shared rhetoric of 'preserve and prosper'.

In the conclusion, the author returns to the fundamental question, what is *Hongdae*-indie? Through analyzing the points of struggle in the



course of the two-decade long history of the indie-music scene, the researcher concludes that the conflicts of interests and oppressive social elements that appear to threaten the liberty and self-sustainability of independent artistic ecosystem actually functions as the necessary conditions for the existence of 'Indie'; It only finds its meaningfulness in the process of 'sublating' and seeking a synthetic alternative. The current state of *Hongdae*-indie may appear to be differentiated fragmentation of once-seemingly-united ideal community. However, through the notion of indie-spirit as antithesis, the unsettling history of spatial discourse in *Hongdae*'s indie-music scene finds its original common ground and maintains its purpose and function.

**Keywords :** *Hongdae*, Indie-music, Scene, Subculture, Urban community, Club culture. Spatial discourse

**Student Number :** 2014-20228